

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE FILOLOGÍA



**TESIS DOCTORAL**

**Medeas de cine: del texto teatral a la representación fílmica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Encarnación Fernández Gómez**

Directores

**Carmen González-Vázquez**  
**José Luis Sánchez Noriega**

**Madrid, 2017**

©Encarnación Fernández Gómez, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)**



UNIVERSIDAD  
**COMPLUTENSE**  
MADRID

# **MEDEAS DE CINE:**

**DEL TEXTO TEATRAL A LA REPRESENTACIÓN  
FÍLMICA**

TESIS DOCTORAL

de

**Encarnación Fernández Gómez**

Bajo la dirección de los doctores

**Carmen González-Vázquez**

**José Luis Sánchez Noriega**

MADRID 2016



# MEDEAS DE CINE

## ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN</b>	1
<b>INTRODUCCIÓN</b>	3
1. Hipótesis de trabajo y objetivos	4
2. Metodología de la investigación	6
3. La recepción del mito: panorámica general	9
3.1. El mito de Medea en la literatura	10
La antigüedad mítica Medieval	10
La antigüedad mítica en el Siglo de Oro español	11
La antigüedad mítica Barroca	12
La antigüedad mítica en época moderna	12
La antigüedad mítica contemporánea	13
3.2. El mito de Medea en la ópera	14
3.3. El mito de Medea en las artes plásticas	14
3.4. El mito de Medea en el cine	16
<b>CAPÍTULO 1</b>	
Medea era una buena chica: apuntes para la creación de un personaje	22
1.1. El mito y sus fuentes literarias: las etapas del mito	22
1.1.1. Hesíodo	25
1.1.2. Homero	26
1.1.3. Píndaro	27
1.1.4. Eurípides: la justicia de Medea	29
1.1.5. Apolonio de Rodas	38
1.1.6. Ovidio	43
1.1.7. Séneca	52



## CAPÍTULO 2

De la literatura al cine. La adaptación cinematográfica	56
2.1. Clasificación del material visionado según la tradición literaria y puesta en escena	59
2.2. Sinopsis comparativa y procedimientos de adaptación de las principales obras cinematográficas	60
2.2.1. Pier Paolo Pasolini	60
2.2.2. Lars Von Trier	63
2.2.3. Mark Cullingham	67
2.3.4. Sarah Ferrati	68
2.2.5. Arturo Ripstein	69
2.2.6. Javier Aguirre	73

## CAPÍTULO 3

Esquema general de estudio en el desarrollo analítico de las veintidós Películas	77
3.1. Adaptaciones cinematográficas basadas en la tragedia de Eurípides y en <i>Las Argonáuticas</i> de Apolonio de Rodas	78
—1969 <i>Medea</i> , Pier Paolo Pasolini	79
3.2. Adaptaciones cinematográficas basadas en la tragedia de Eurípides en las que se incluye algún elemento de la <i>Medea</i> de Séneca	127
—1988 <i>Medea</i> , Lars Von Trier	128
—1983 <i>Medea</i> , Mark Cullingham	172
3.3. Adaptaciones cinematográficas basadas en la <i>Medea</i> de Eurípides (1920 <i>Medea</i> , K. Teme; 1957 <i>Medea</i> , Sarah Ferrati; 1959 <i>Medea</i> , Judith Anderson; 1996 <i>Mama Medea</i> , D. N. Vaughn; 2011 <i>Médée Miracle</i> , Tonino de Bernardi; 2013 <i>Recycling Medea</i> , Asteris Kutulas; 2014 <i>Fluch der Medea</i> , Branwen Okpako)	201
—1957 <i>Medea</i> , Sarah Ferrati	202
—1959 <i>Medea</i> , Judith Anderson	220
—2013 <i>Recycling Medea</i> , Asteris Kutulas	225
3.4. Adaptaciones cinematográficas basadas en la <i>Medea</i> de Séneca	237
—2000 <i>Así es la vida</i> , Arturo Ripstein	238

—2006 <i>Medea 2</i> , Javier Aguirre	289
3.5. Adaptaciones cinematográficas basadas en el poema épico	
<i>Las Argonáuticas</i> de Apolonio de Rodas	335
(1998 <i>Medea culpa</i> , Robert Bielak; 1998 <i>Guerreros míticos: Guardianes de la leyenda</i> , Mireille Chalvon; 1998 <i>Jasón y Medea en la Cólquide</i> . Mireille Chalvon; 2000 <i>Jasón y los argonautas</i> , Nick Willing)	336
3.6. Cortometrajes basados en la <i>Medea</i> de Eurípides y en la <i>Medea</i> de Séneca	360
(2008 <i>Medea</i> , Daniel Strange; 2007 <i>Medea</i> , Alessandra Pescetta; 2007 <i>Medea</i> , Troy Minassian; 2007 <i>Medea, The movie: Preformance</i> . W.E. Singleton Center for the Performing Arts; 2009 <i>Medea Noir</i> , Jacob Tomala; 2008 <i>Medea la passione</i> , Michelangelo Maria Zanghi; 2012 <i>Medea</i> , K. Teme, Emily Soussana)	361
<b>CAPÍTULO 4</b>	
4.1. Conclusiones	381
4.1.1. La evolución del personaje de Medea en época grecorromana	382
4.1.2. El sentido primigenio preliterario del mito de Medea en el cine	385
4.1.3. Elementos artísticos utilizados para comunicar lo inefable en las Medeas de cine	387
4.1.4. La intemporalidad de la idea de mujer	394
4.2. Abstract	397
4.3. Resumen	401
4.4. Bibliografía	406
4.5. Apéndice I	
—2011 <i>Médée Miracle</i> , Tonino de Bernardi	422
—2014 <i>Fluch der Medea</i> , Branwen Okpako	425
4.6. Apéndice iconográfico	427
4.7. Apéndice fílmico	431

## PRESENTACIÓN

Una combinación entre búsqueda y casualidad me llevó a matricularme en el año 2011 –segundo año académico de su andadura oficial– en el Máster en Teatro y Artes Escénicas que realizaba el ITEM de la Universidad Complutense de Madrid, dentro de la especialidad de Teoría y práctica de la puesta en escena. He de admitir que mi participación en el máster se iniciaba sin un objetivo específico, guiada por la aspiración de profundizar en las distintas líneas de investigación relacionadas con el teatro y la literatura dramática, así como por el deseo de dar una mayor solidez intelectual a mi trabajo como autora y directora teatral. El interés que despertaron en mí las clases dadas por Carmen González-Vázquez sobre los elementos de la tragedia griega contenidos en la trilogía *El Padrino*, de Francis Ford Coppola –dentro de la asignatura Teatro y cine: la práctica del guión cinematográfico, impartida por José Luis Sánchez Noriega–, motivó en mí la ambición por embarcarme en este proyecto de investigación sobre las Medeias de cine, como compilación y análisis exhaustivo de todas las adaptaciones cinematográficas que se han llevado a la gran pantalla basadas en las Medeias literarias grecorromanas, a través de las cuales se han tratado de desentrañar las múltiples configuraciones poliédricas que han contribuido a definir al personaje de Medea. Inicié por tanto este camino desde la ilusión que genera adentrarse de manera intuitiva en un campo de conocimiento que tiempo atrás se había convertido en el motor de mi vida, pero en el que uno enseguida comprende que toda una larga existencia no alcanza siquiera para aproximársele, por tratarse de un territorio de extrema complejidad y amplitud, lo cual en mi caso ha servido como estímulo para seguir investigando. A este respecto, quiero expresar mi agradecimiento por el apoyo constante que he recibido de la profesora Carmen González, sin cuya ayuda no me hubiese sido posible concluir este proceso de búsqueda, así como agradecer también al profesor José Luis Sánchez Noriega las valiosas aportaciones que ha hecho esta investigación. Por último, me gustaría decir que adentrarme en este ámbito de exploración ha generado en mí desde el inicio una pasión fascinante y ello también en cuanto a su aplicación práctica a mi trabajo como autora y directora, ya que de forma paralela a esta investigación he llevado a cabo el montaje como dramaturga y directora de la obra *Voces que gritan piedras*, como proyecto de creación y adaptación teatral cuyo resultado es una tragedia poética elaborada como versión libre a partir de tres obras: *La voz humana* de Jean Cocteau, *La Piedra de la paciencia* de Atiqu Rahimi y *Veinticuatro horas en la vida de una mujer* de Stefan Zweig. Este largo proceso supone, por tanto, además, el intento de emular la estela dejada por los principales cineastas objeto de esta investigación, en tanto en ellos el campo de lo especular y el de lo espectacular

encuentran un ensamblaje perfecto, y en cuanto a cómo han sido capaces de generar – desde el respeto y profunda comprensión de los textos clásicos– una obra original propia. Aquí queda pues esta tentativa por hacer visible la atemporalidad de los clásicos con la ilusión creativa, el rigor intelectual y la generosidad que merecen.

«El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura si quiere recobrar su necesidad. El amor cotidiano, la ambición personal, las agitaciones diarias, sólo tienen valor en relación con esa especie de espantoso lirismo de los Mitos que han aceptado algunas grandes colectividades. Intentaremos así que el drama se concentre en personajes famosos, crímenes atroces, devociones sobrehumanas, sin el auxilio de las imágenes muertas de los viejos mitos, pero capaz de sacar a la luz las fuerzas que se agotan en ellos. En pocas palabras, creemos que en la llamada poesía hay fuerzas vivientes, y que la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese mismo crimen»

A. Artaud. *El teatro y su doble*.

## INTRODUCCIÓN

Si bien es posible establecer un hilo de continuidad sobre el tratamiento dado al personaje de Medea desde su origen hasta la actualidad, a través del cual Medea recorre una carrera de relevos en la que cada creador recoge el testigo que le precede para readaptarlo al latir de la época que lo acoge, lo cierto es que el acercamiento a esta colosal tarea no hace sino evidenciar la multiplicidad inaprensible de una figura con inagotables significantes. Efectivamente, dentro del ámbito literario, el personaje de Medea –y, por extensión, «el mito»–, el arquetipo más amplio en el que se incluye, resultaba ya fascinante en la Antigüedad grecorromana para poetas y artistas que relataron en sus obras su visión personal de la leyenda. Los fragmentos más antiguos sugieren que se trataría de una vieja historia popular de tradición oral existente al menos desde el siglo VIII a. C. A partir de aquí la figura de Medea ha sido rediseñada literariamente conforme a las convenciones sociales y artísticas del momento histórico que le ha tocado vivir: comenzó siendo una personalidad enmarcada en una fábula arcaica de tintes candorosos, continuó evolucionando dentro de un tipo de narración poético amorosa de carácter apasionado, para terminar estallando en una sangrienta tragedia. Pero Medea no sólo se ha configurado en múltiples versiones dependiendo del género literario desde la que ha sido abordada como personaje, sino que ha generado múltiples reflexiones poliédricas desde todas las disciplinas artísticas. Y así Medea muere para volver a nacer una y otra vez como personaje literario, teatral, operístico, pictórico, iconográfico y fílmico. Siempre moderna, siempre eterna. Como si se vengara de aquellos que no creen en su condición de diosa inmortal.

## 1. Hipótesis de trabajo y objetivos

Dentro del ámbito literario grecorromano, el personaje de Medea ha sufrido una evolución eminentemente negativa –dentro del marco referencial del mito en el que se inserta–, en sus diferentes reescrituras a lo largo de su extenso andar literario en función de que haya sido tratado desde un enfoque épico, poético o trágico, o bien por el hecho determinante del segmento mítico escogido por el escritor para el desarrollo de la trama. En esta investigación nos proponemos poner de manifiesto la significación según la cual ha evolucionado el personaje desde su origen mítico –de contenido esencialmente etnológico y religioso–, hasta las revisiones literario filosóficas que –a partir del racionalismo griego y del estoicismo– hicieron Eurípides y Séneca en sendas tragedias. Demostraremos cómo dentro del arte cinematográfico –a diferencia del literario– el personaje de Medea ha sido llevado a la pantalla desde la ausencia de significaciones condenatorias de carácter moral. La esencia primigenia del mito de Medea en el cine se nos presenta desvinculada del punto de vista filosófico, científico y racional, pues su sentido último escapa, incluso, al propio lenguaje literario. Ciertamente, los más sobresalientes creadores cinematográficos que nos ocupan han partido de una sólida fundamentación intelectual para dar vida a Medea aliándose con el personaje desde una profunda comprensión de esta figura mitológica en relación a lo inefable, esto es, como arquetipo imaginario productor de sentido: unido a lo simbólico, al silencio, al misterio y al arte.

Comenzaremos por referirnos a la diversidad de disciplinas artísticas que han tomado al personaje de Medea como material creativo y, con el fin de contextualizar nuestro objeto de análisis, expondremos una panorámica general desde la que vislumbrar la recepción asumida por el mito a lo largo de la historia dentro el ámbito literario. Nos referiremos en primer lugar a las más significativas reinterpretaciones realizadas de la Antigüedad mítica Medieval, para aludir a continuación a las principales adaptaciones que el Siglo de Oro español nos ha legado del mito. Tras hacer una breve mención al recorrido de la Antigüedad mítica en época Moderna, se citarán las principales expresiones literarias contemporáneas que se han hecho eco de la legendaria leyenda. Abordaremos las expresiones artísticas más sobresalientes que ha dado la ópera del personaje de Medea, a lo que seguirá un recorrido del mito a través de las representativas imágenes iconográficas que han pervivido desde el s. IV a.C. hasta el siglo XIV. Esbozaremos en este punto una aproximación general al verdadero propósito de nuestro estudio: la recepción que del mito de Medea se ha llevado a cabo en el cine desde la aparición del séptimo arte hasta la

actualidad. El objetivo perseguido a través de este acercamiento a la multiplicidad creativa desde la que ha sido recreado el mito es mostrar la inagotable variedad de puntos de vista, antecedentes y disciplinas existentes, como material de inestimable riqueza tanto para el director que decide su puesta en escena como para la actriz que se enfrenta a la preparación del papel de Medea y que deberá afrontar su trabajo artístico desde diferentes ángulos: desde lo que dice el personaje, desde el cómo lo dice y atendiendo a lo que los demás personajes dicen de él. Pero que también tendrá que investigar los antecedentes personales, familiares, sociales y políticos que le preceden, tomar en consideración las circunstancias concretas que acompañan su accionar–pensar y desmenuzar, al fin, cada detalle físico, mental o emocional que le ayude a crear el mundo imaginario que la habita.

A continuación tomaremos en consideración la cadena de creación literaria recorrida por el personaje en su largo recorrido histórico y, desde la aproximación a las diferentes escrituras y consiguientes lecturas del mito de Medea, abordaremos su análisis partiendo de los antecedentes grecorromanos más relevantes que le son propios y que han sobrevivido hasta nuestros días, esto es: la *Teogonía* de Hesíodo, la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, la cuarta *Pítica* de Píndaro, así como la tragedia *Medea* escrita por Eurípides. Ya en época helenística nos detendremos en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y, por último, en el ámbito romano, analizaremos las versiones del mito escritas por Ovidio en el Canto XII de las *Heroidas*, así como en el capítulo VII de sus *Metamorfosis*, para desembocar en el análisis de la tragedia *Medea* escrita por Séneca. Finalmente serán la *Medea* de Séneca y la *Medea* de Eurípides los dos textos que tomaremos como principal referencia y campo de acción en el desarrollo del presente trabajo.

En segundo término, y con el fin de establecer los elementos intelectuales, las argumentaciones y las fuentes literarias teatrales, míticas y artísticas que conforman el discurso visual al que ha dado lugar el mito de Medea en el cine, se investigará de forma prioritaria, aunque no única, en el análisis de las relaciones existentes entre las narraciones literarias elaboradas por Eurípides, Lucio Anneo Séneca y Apolonio de Rodas del mito clásico de *Medea* y las adaptaciones cinematográficas que se han rodado sobre el mito tomando como referentes a dichos autores. Avanzaremos desde la imagen filmica particular hasta el texto mítico impreso, pero también a la inversa, desde lo genérico literario hasta lo específico cinematográfico, analizaremos las diferentes propuestas que se han llevado a la pantalla sobre la *Medea* de Eurípides, la *Medea* de Séneca y *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Para ello, describiremos los títulos que ha dado tanto la producción cinematográfica

nacional como la internacional a lo largo de la historia del séptimo arte.

El espacio temporal que abarca nuestra investigación comprende el total de las veintidós películas que se han realizado sobre Medea desde el nacimiento cinematográfico del mito hasta nuestros días: desde 1920, con la primera *Medea* rodada por K. Teme, hasta llegar al 2014, año en el que se presenta el último título filmado, *Fluch der Medea* de la directora Branwen Okpako. En nuestro estudio comenzaremos por las adaptaciones basadas en la *Medea* escrita por Eurípides, para analizar después aquellas películas que tomando la tragedia homónima griega como referente, incluyen además elementos del mito recogidos en la epopeya *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Posteriormente pasaremos al estudio de los films basados en la tragedia de Eurípides cuya puesta en escena añade elementos de la *Medea* senecana, y nos centraremos a continuación en las *Medeas* de cine basadas o inspiradas únicamente en el texto literario de Séneca, para terminar con el análisis fílmico de aquellas cintas que han tenido como único referente el poema épico *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Asimismo veremos de qué manera se ha llevado a la práctica visual la conceptualización teórica del personaje de Medea en cada una de las citadas adaptaciones a través de la imagen cinematográfica, partiendo de los diferentes textos literarios en los que cada una de estas películas está basada. Para concluir, se establecerán las conclusiones pertinentes atendiendo a las similitudes y divergencias existentes entre las diferentes películas, poniendo en valor la originalidad artística que cada director ha aportado al mito de Medea desde su particular universo creativo.

## 2. Metodología de la investigación

Metodológicamente, el análisis se plantea como el proceso de interpretación de la obra cinematográfica desde una triple perspectiva. En primer lugar, la del espectador, que como receptor emocional se enfrenta al visionado de la película. En segundo término, desde el punto de vista del actor que debe encarar el proceso artístico de la creación del personaje. Y por último, desde la mirada creativa del director que ha de abordar el texto literario de cara a su posterior representación en escena o filmación cinematográfica. A éste enfoque se añadirá la mirada de una perspectiva de sexo entendida como aportación creativa al análisis del proceso artístico de cada creador y no en un sentido ideológico, esto es, como prisma que medie o mediatice entre un punto de vista y el libre discurrir creativo de las respectivas obras cinematográficas. En el desarrollo de esta configuración se seguirá un procedimiento de análisis inductivo, comparativo y deductivo, intentando mantener rigurosamente la



lógica interna formal y conceptual de la investigación en primer lugar desde los textos fílmicos, y en segundo lugar desde los textos literarios, deduciendo las consecuencias artísticas e ideológicas que de éstos se desprendan con las cuales establecer tanto la especificidad como las similitudes entre las diferentes miradas creadoras.

Más entendemos que nuestro discurso, además de tener una articulación visual, que es la que fundamentalmente nos interesa —de ahí el pormenorizado estudio de las películas mencionadas—, tiene también una dimensión teórica, en la medida en que se trata del material sobre el que cada creador apoya su concepción personal del mito. Nuestro interés se centra en determinar cuáles son los elementos internos y las argumentaciones sobre las que se construye cada discurso visual, por lo que finalmente, como no podía ser de otra forma, nos hemos interesado por los contenidos literarios y filosóficos complementarios incluidos en relación a cada obra fílmica particular.

En los que fundamentaremos nuestros análisis fílmicos son libros de carácter teórico cuya función es la de dotar a nuestra investigación de un sustrato lo más sólido posible intelectualmente, como los escritos antropológicos de Mircea Eliade: *Lo sagrado y lo profano*, *Mito y realidad* y *Dioses, diosas y mitos de la creación*, la obra de James George Frazer: *La rama dorada. Magia y religión*; así como la tesis defendida por René Girard acerca de la violencia inscrita en el origen de lo religioso mítico, defendida por su autor en títulos como *La violencia y lo sagrado*, *El sacrificio* y *Veo a Satán caer como el relámpago*, que demuestran la relación intrínseca existente entre la violencia como mito fundante de todo orden social y el hecho teatral. La tesis defendida por Girard, situada en los confines de la crítica literaria, la antropología, la teología y el psicoanálisis social supone una brillante y novedosa revelación desde la que abordaremos la interpretación del mito de Medea especialmente en la película de Pier Paolo Pasolini. Desde la perspectiva de la psicología analítica tomaremos como referencia a Carl Gustav Jung y sus escritos sobre el amor y el inconsciente en relación a lo onírico simbólico, en su obra *Sobre el amor*, y su estudio sobre la configuración y evolución de la idea de Dios en el relato bíblico desde la cólera de Yahvé al Dios compasivo del Nuevo Testamento en *Respuesta a Job*. Revelador será también para nuestro análisis el estudio que André Malraux realiza sobre el arte en *Las voces del silencio*, así como el análisis propuesto por Paul Ricoeur *En torno al psicoanálisis*, en sus escritos y conferencias. Significativas serán para esta investigación las opiniones vertidas por filósofos como Aristóteles en sus obras *Poética* y *Ética nicomáquea*. Nietzsche nos será de gran ayuda para abordar el problema del nacimiento de la subjetividad del hombre moderno con obras

como *Genealogía de la moral* y *Verdad y mentira en sentido extramoral*, así como su particular estudio sobre la tragedia griega en *El nacimiento de la tragedia*. Las valiosas aportaciones sobre la tragedia griega de Simone Weil en obras como *La fuente griega* y *El conocimiento sobrenatural* serán tenidas muy en cuenta, así como el estudio realizado sobre el poder y la violencia de la filósofa Hannah Arendt, en *Sobre la violencia*, *La vida del espíritu* u *Hombres en tiempos de oscuridad*. De la mano de Walter Benjamin obtendremos la fina ironía analítica con la que el filósofo y crítico literario desmonta la pretendida trascendencia a la que aspirara el romanticismo alemán en el siglo XIX, recogida en su obra *El origen del Trauerspiel alemán* y en *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica en Discursos interrumpidos*. En relación con el romanticismo alemán, tanto en su manifestación filosófica, como literaria y pictórica, no podemos olvidarnos del poeta Friedrich Hölderlin y sus *Poemas de la locura*, de literatos como Stefan Zweig con obras como *La lucha contra el demonio (Hölderlin-Kleist-Nietzsche)*, *La mujer y el paisaje* o *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, entre otras obras del autor, y de pintores como Caspar David Friedrich, pues de la mano de estos creadores analizaremos la película *Medea* rodada por Lars Von Trier. Muy en cuenta tomaremos al filósofo francés Jean Baudrillard y su teoría sobre la hiperrealidad en su aplicación al arte en general y a la estética visual moderna de profundo contenido social y filosófico desarrollada en obras como *La agonía del poder*, *El pacto de la lucidez o la inteligencia del mal* y *Cultura y simulacro*, como enfoque metodológico al análisis de la película *Así es la vida...* de Arturo Ripstein inspirada en la *Medea* de Séneca. En el ámbito de la técnica teatral tendremos muy presente al dramaturgo Antón Chéjov, como importantes serán también las apreciaciones que hiciera su sobrino Michael Chéjov *Sobre la técnica de la actuación*, así como los trabajos publicados por Constantin Stanislavski acerca del trabajo del actor. Antonin Artaud supondrá una guía esencial para esta investigación por su teoría acerca del Teatro de la crueldad desarrollada en textos como *El teatro y su doble* y *El arte y la muerte*, cuya genialidad arroja una luz especialmente lúcida al hecho teatral y que aplicaremos en nuestro estudio sobre la *Medea* de Séneca dentro de la película *Medea 2* de Javier Aguirre, pues es la primera vez que una obra de Séneca se adapta al cine tomando como guion el texto original. De Séneca se estudiarán sus *Cartas morales a Lucilio*, I y II. En relación al concepto de crueldad se tomarán asimismo en consideración las aportaciones que sobre dicha materia hiciese Jacques Derrida en *La escritura y la diferencia*. Las tragedias de William Shakespeare serán para nuestro trabajo otro gran pilar intelectual, dado que en las tragedias del dramaturgo inglés se encuentra implícito el germen de la tragedia griega, así como el análisis realizado por Harold Bloom en su obra *Shakespeare. La invención de lo humano*, que aplicaremos al análisis de la película de Mark

Cullingham, director inglés de sólida formación teatral que encontró en la tragedia shakesperiana *Macbeth* importantes elementos de inspiración para la realización de su *Medea*. Con todo ello pretendemos establecer la estructura intelectual y verdadera naturaleza del recorrido conceptual efectuado por las Medea cinematográficas.

Este trabajo se propone aportar un pensamiento original que contribuya a establecer claridad sobre los elementos artísticos y formales en los que han basado su obra cada uno de los directores en su proceso de investigación y adaptación cinematográfica del texto literario, así como establecer las significaciones connotativas y fuentes de inspiración que han servido como sustrato intelectual a cada itinerario creativo. Asimismo, nos proponemos valorar la fidelidad al original; cómo se adapta un texto en verso a un formato tan distinto como es el del cine y, en último término, analizaremos cada película desde un doble punto de vista: la recepción de un texto teatral clásico en cuanto a la ejecución de la escenografía, atrezzo, ambientación, estructura argumental y personajes, y la visión de la película con distribución comercial para un público contemporáneo. Para ello comenzaremos por la estructura general, para abordar a continuación el nivel de los personajes y del coro, recorriendo de manera transversal dos elementos esenciales de la narrativa cinematográfica: el tiempo y el espacio, desgranándose en ellos las unidades fundamentales del lenguaje cinematográfico y los recursos narrativos que configuran los rasgos estilísticos de cada uno de los directores analizados.

### 3. La recepción del mito: panorámica general

«Il mito di Medea non ha limite di spazio e di tempo. Si è radicato in Asia, dalla Colchide all'Indochina, in Africa, in America dalle Montagne Rocciose alle "favelas" del Brasile; in Europa si è spantoso dalle rive del Mediterraneo, dove nacque, fino alla Danimarca e alla Svezia sul Mar del Nord»<sup>1</sup>

No creemos hiperbolizar cuando afirmamos que el mito de Medea contiene el germen de todos los géneros literarios. La riqueza y complejidad de sus elementos devienen en novela de aventuras, historia de ciencia ficción, thriller psicológico, relato de misterio, novela romántica, tragedia poética, poema épico y coral. Si a esta grandeza en cuanto a su versatilidad dramática añadimos la brillantez de sus personajes y los múltiples argumentos que lo configuran, pondremos luz sobre el hecho sorprendente de su pervivencia actual

---

<sup>1</sup> Antonio Caiazza. *Medea: fortuna de un mito*. *Dioniso: bollettino dell'Istituto nazionale del dramma antico*. (n.1, Primera parte) 1989, p. 9.

en una sociedad tan distinta de aquella en la que fue creado. Pero este hecho no es nuevo. El imaginario de Medea ha inspirado desde los orígenes del mito una inagotable recreación artística en torno a su figura. El ingrediente temático del filicidio ha contribuido de manera especial a ello revelando una violencia mítica que se ha perpetuado en el tiempo como simbología connotativa que transmuta el hecho en sí. El mito de Medea, uno de los argumentos dramático-trágicos más estremecedores de la mitología griega, ha sido también uno de los que mayor recepción<sup>2</sup>, promoción y recorrido ha tenido no sólo en la literatura sino en la música, en el cine, y en las artes figurativas e iconográficas de todo tiempo y lugar. Las múltiples caras de este personaje poliédrico tornan imposible reducir su esencia a una sola obra de arte. Asombra la gran cantidad de traducciones, versiones, adaptaciones y reelaboraciones literarias que se han realizado sobre la *Medea* de Eurípides y la de Séneca en todo el mundo europeo y más allá de sus fronteras sobre todo a partir del siglo XV, a las que toda una larga vida no alcanzaría siquiera para un somero conocimiento.

El acercamiento a esta empresa inabarcable nos permite empero vislumbrar cómo cada creador, de la mano del período histórico que le es propio, se convierte en artífice y generador de una «nueva» Medea. Se trata en cada caso de una original interpretación de entre las múltiples posibilidades que presenta esta mujer de innumerables rostros. Pero solo una. La elección no sólo no consigue apresar la totalidad de significaciones inherentes al mito sino que termina por expandirse hacia connotaciones aún más complejas e inaprehensibles. Nos referiremos a continuación a algunos de estos intentos aunque hayamos de hacerlo de forma breve, dado que nuestro propósito es únicamente diseñar un bosquejo que contribuya a demostrar el fructífero recorrido del mito en sus sucesivas recepciones a lo largo de la historia hasta la época actual, quedando patente cómo esta candente historia de griegos y romanos no ha dejado de conmover a lo largo de toda la historia de la humanidad a personas de toda índole, tiempo y lugar.

### 3.1. El mito de Medea en la literatura

#### *La antigüedad mítica Medieval*

Entre la segunda mitad del siglo V y comienzos del VI transcurre la vida y obra del poeta africano de lengua latina Draconcio, natural de Cartago. Entre su producción literaria se

---

<sup>2</sup> Sobre la recepción de Medea, mito, personaje y tragedia, la bibliografía es considerable. Recogen importantes trabajos sobre este aspecto A. Pociña & A. López (eds.), *Medeas; versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, y *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada, 2007. F. De Martino (ed.), *Medea: teatro e comunicazione*, Bari, Levante Editori, Kleos II, 2006.

incluyen los Epilios, poemas profanos que han llegado hasta nosotros en un solo manuscrito, *Neapolitanus IV*, que suman un total de diez poemas de temática mitológica de gran belleza. El poema X está dedicado a Medea y se desarrolla en dos grandes escenas, una situada en Yolcos y la segunda en Tebas. Una segunda recepción del mito digna de reseñar es la *Coronica Troiana em Limquoajem Purtugesa*<sup>3</sup>: se trata de un manuscrito del siglo XVI traducido al portugués de la *Crónica Troyana* de la cual se publicaron hasta quince ediciones desde 1490 hasta 1587. El manuscrito pertenece a una larga tradición medieval cuyo propósito era recuperar los motivos y temas fundamentales de la mitología clásica para edificar sobre ellos tramas novelescas de tipo caballeresco. Las grandes leyendas y sagas míticas antagónicas a la religiosidad medieval tales como la Guerra de Troya, el ciclo tebano y la leyenda de Eneas eran, sin embargo, de gran interés para los literatos medievales, alcanzando tanta difusión como los relatos novelescos sobre el rey Arturo. Tanto es así que los textos que se escriben sobre el ciclo mítico de la Guerra de Troya reciben el nombre de Materia de Troya. La recuperación literaria del universo heroico clásico estuvo encabezada por Francia, siendo conocido este interés por los autores antiguos como el renacimiento del siglo XII. La *Coronica Troiana*, tomando como eje la Guerra de Troya, se desvía de este argumento central para narrar el tema de los Argonautas y Jasón, así como el de los amores de éste con Medea y el trágico fin de su historia.

### *La antigüedad mítica en el Siglo de Oro español*

A Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla corresponden las tres grandes *Medeas* del Siglo XVII español. En *El vellocino de oro*, de Lope de Vega, 1623, Medea es una seductora inteligente y simpática enamorada del capitán al que ayuda para luego huir con él. Inspirada en *Las metamorfosis* de Ovidio la obra de Lope es una comedia mitológica centrada en el viaje de los argonautas a la Cólquide, el enamoramiento de Medea que hace posible la consecución del vellocino y la posterior huida de la pareja con final feliz. Calderón de la Barca, por su parte, transforma el mito en Auto Sacramental de nombre *El divino Jasón*, 1664, en el que tanto el argumento como los personajes son configurados conforme a la Sagradas Escrituras. Medea aparece caracterizada como el alma, una suerte de gentileza bella y simpática pagana que, enamorada de un Jasón-Cristo, encauza su vida y regenera su alma. En *Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla, 1645, Medea es una maga con aires de bruja española. La obra, construida como tragedia desde la perspectiva de la poética clásica con el

---

<sup>3</sup> Véase la edición crítica del manuscrito a cargo de Ana María García Martín: *Coronica Troiana em Limquoajem Purtugesa*, Edición y Estudio por A. M. G. M., Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 1998, p. 13. Edición en la que Ana María García Martín data el manuscrito entre 1527 y mediados del siglo XVI.

desenlace trágico de la muerte de los hijos de Medea, es la más parecida a los dramas de Eurípides y Séneca entre las composiciones de nuestros tres dramaturgos del Siglo de Oro, aunque con elementos de comedia en el tratamiento de los personajes como el del gracioso Mosquete, compañero inseparable de Jasón. Medea es una bruja nada simpática, profundamente enamorada de Jasón, cuyos encantos tejen una trama de engaños que contribuyen a crear enredos e ingenios propios de la comedia de la época, aunque estos encantamientos y poderes sobrenaturales tengan consecuencias nefastas.

### *La antigüedad mítica Barroca*

En la Francia barroca Corneille crea su propia *Medea* en 1635 convirtiéndola en una *pièce à machines* de gran tramoya y grandes efectos escénicos con la fantástica huida de Medea al final de la obra cuando desaparece en el aire en un carro tirado por dos dragones, muy al gusto de la corte de Versalles. Deudora del romanticismo alemán es la Medea que Franz Grillparzer escribiera en 1817.

### *La antigüedad mítica en época moderna*

Ya en el siglo XX, en 1920, tenemos la *Medea* inglesa de T.S. Moore. Basada en la *Medea* de Séneca, la obra se desarrolla en un solo acto. Moore, esteticista en búsqueda de la belleza que conduce a la bondad y del placer exquisito que conduce a la sabiduría, imagina a una Medea que después de haber matado a sus hijos es devorada por el remordimiento. Al igual que la *Medea* de Séneca también ella se encuentra sola, obsesionada por su crimen: su mente a la deriva, entre delirios, llega incluso a ver a sus hijos, a los que implora perdón. «La maternidad me destruyó» dice Medea a sus hijos tratando de justificarse ante ellos. De la misma manera y también coincidiendo con la *Medea* de Séneca, cuando en este mismo estado psíquico cree ver a su hermano Apsirto, al que asesinó. De gran relevancia es también la versión que hiciera Unamuno en 1933 de la *Medea* de Séneca para la actriz Margarita Xirgu. Partidario de la teoría de la recitación —que no impide, sin embargo, su representación—, su traducción conserva una Medea auténticamente clásica en un escenario también auténtico: el Teatro Romano de Mérida, con los actores vestidos de época, cuyo estreno —que abordaremos con más detalle en este trabajo—, fue un gran éxito. Dos años después del fin de la ocupación alemana en Francia, en 1946, escribe Anouilh su *Medea* basada en la obra homónima de Eurípides. El mito griego provee una serie de datos fijos referidos a la naturaleza humana en la cual se expresa la problemática de la existencia y los modos de comportamiento. La bárbara de alma y de nación es gitana. En Anouilh, Medea

se suicida por propia mano siendo su muerte un hecho liberador: envuelta en llamas se ofrece como espectáculo al público. Filosofía dualista que alberga la contradicción entre una libertad sin límites que lleva implícita la destrucción de toda norma cultural ajena a la moral y emparejada con los dioses, y una vida domesticada por la cautela y el temor: una vida mediocre ligada a la debilidad del hombre común. La Medea aniquiladora de Anouilh terminará por inmolarse a sí misma ante los ojos de la cultura que la contempla.

En la segunda mitad del siglo XX, en España destacamos tres ejemplos representativos que constituyen significativas adaptaciones teatrales y tratamientos dramáticos del mito. Se trata de obras como *Medea, la encantadora*, de José Bergamín, 1954; *Medea* de Alfonso Sastre, 1958; y *Medea es un buen chico* de Luis Riaza, 1981. Bergamín actualiza el mito haciendo de Medea una gitana —en lo que coincide con Anouilh—, concretamente una gitana andaluza, y sitúa la acción en Córdoba para subrayar que su referente clásico más cercano es el texto del cordobés Séneca. La divina Medea posee innumerables encantamientos: seduce, embruja y encandila con la palabra y con la mirada. *Explosión trágica en un acto* es el subtítulo de esta Medea cristiana que mata a sus hijos negando su maternidad porque ella es inmortal. No es una mujer. Es una diosa ajena a la crueldad, que una vez sacrificados sus hijos poblará la eterna soledad divina de puro amor. La Medea de Alfonso Sastre es por el contrario consciente de su superioridad como oriental que desprecia la ignorancia de los griegos y en la que la libertad y dignidad de las mujeres marca la diferencia con respecto a la inseguridad e inferioridad de los hombres griegos. Luis Riaza por su parte construye su *Medea es un buen chico* sobre una sucesión de transgresiones por las cuales Medea queda convertida en hombre. En su obra reflexiona sobre el poder como juego de una representación que implica ordenación, jerarquización y erotismo. En cuanto a la narrativa de esta época, Elena Soriano publica la novela *Medea 55*, en 1955, como adaptación de la *Medea* de Eurípides, cuyo argumento gira en torno a una pareja que se conoce y enamora durante la Guerra civil española, huyen a Francia y de allí a Latinoamérica donde el afán desmedido de poder político del marido le llevará a casarse con una joven que impulsará su carrera, a lo que sucede la venganza de la esposa abandonada.

### *La antigüedad mítica contemporánea*

Christa Wolf escribe *Las voces de Medea*, 1996. Medea polifónica en la que es el poder, y no Medea, el responsable del filicidio, haciendo hincapié en que son su condición de extranjera

y bruja sabia los causantes de su desdicha. Sus hijos son lapidados por la plebe cerrándose así el círculo de desgracias; el pueblo de Corinto ha quedado liberado de futuras venganzas. Esta no es una Medea filicida. La obra *Medea* que Gil Albers escribe en 2001 es una adaptación respetuosa de la *Medea* de Eurípides, pero con sustanciales modificaciones que pretenden un acercamiento a las convenciones dramáticas actuales, tales como eliminar la escena del encuentro con Egeo, como también lo hiciera Séneca, entrelazando ambas versiones para crear una obra nueva.

### **3.2. El mito de Medea en la ópera**

El mito de Medea reúne la grandeza y requisitos necesarios para convertirse, también a partir del nacimiento de la ópera, en fuente de inspiración para el género, desde Giasone de Cavalli, 1649, hasta la *Medea* de Kevin Bryars, 1984, pasando por la *Medea* de Charpentier, 1690, o la de Giovanni Simone Mays, *Medea en Corinto* de 1813. Pero entre todas ellas destaca el esplendor de la ópera creada por Luigi Cherubini, que aunque estrenada en 1797 con libreto de François Benoît Hoffmann sin demasiado éxito, fue redescubierta en 1953. En esta ocasión la ópera fue dirigida por Vittorio Gui y estrenada en Florencia con María Callas en el papel de Medea, con un rotundo éxito; aunque fue bajo la dirección de Margarita Wallmann en 1954, con puesta en escena de Luchino Visconti para La Scala de Milano y con Leonard Bernstein al frente de la orquesta, cuando María Callas encumbró en el mundo operístico el personaje de Medea en la que fue la más famosa actuación de la Callas, que ya había empezado a perder peso para dar mayor credibilidad a su interpretación. La actriz insistió además en recuperar la parte recitada de Cherubini, iniciando una nueva vía en la lírica universal al demostrar que en ópera no bastaba con cantar: había que saber actuar para llegar al fondo del personaje. Y María Callas era sin duda una gran actriz que sentaría las bases de una nueva técnica operística. Su extranjería, el matriarcado frustrado, el síndrome de culpabilidad, todas sus circunstancias personales y sociales son puestas por la actriz al servicio del personaje que crea, cual ofrenda de sacerdotisa, dando así vida, voz y cuerpo al personaje de Medea.

### **3.3. El mito de Medea en las artes plásticas**

«El icono es, en principio, un asunto teológico y no estético.  
En la algo confusa teología alejandrina en que nace su teoría, el



icono, representación de lo divino, participará de algún modo de ese resplandor divinal»<sup>4</sup>

El mito de Medea ha sido representado como imagen iconográfica que participa del resplandor divinal del que nos habla José Jiménez Lozano cuando afirma que el icono es, desde época alejandrina, un asunto teológico y no estético. Fulgor divino que ha dejado numerosas huellas en la historia iconográfica de la heroína desde el siglo IV a. C. hasta el siglo XV de nuestra era, en los que han sido profusamente representados tanto los poderes mágicos inherentes a Medea como los actos «sobrehumanos» que se le imputan: el asesinato de sus hijos o su huida por los aires en el carro alado enviado por su abuelo Helios, acciones que han caracterizado de manera esencial al personaje de Medea como diosa. Un poder divino que, en palabras de René Girard, ha estado asociado a la violencia como mito fundante de lo sagrado y que ha sido escenificado de manera profusa a lo largo de la historia de su iconografía, manteniéndose intacta la estructura espacio temporal por la que se reconoce la figura de una Medea diosa, sacerdotisa, maga y bruja; así como la vinculación del personaje a una magia ritual religiosa que deviene en radical subversión y transformación de lo real. Con la Medea icono se perpetúa además esa estructura fundante de la cultura por la cual el fundamento sacrificial o de victimización en el que se legitima la violencia torna en sagrada. Los comportamientos religiosos y morales apuntan a la no-violencia de manera inmediata en la vida cotidiana, y de manera mediata, frecuentemente en la vida ritual, por el intermediario paradójico de la violencia. El sacrificio abarca el conjunto de la vida moral y religiosa, pero al término de un rodeo bastante extraordinario. No hay que olvidar, por otra parte que, para ser eficaz, el sacrificio debe realizarse en el espíritu de la *pietas* que caracteriza todos los aspectos de la vida religiosa. En la Grecia del siglo V, en la Atenas de los grandes poetas trágicos, parece que el sacrificio humano no había desaparecido del todo. Se perpetuaba bajo la forma de *pharmakos* que la ciudad mantenía a su costa para sacrificarlo en determinadas ocasiones, especialmente en los períodos de calamidades. Si quisiéramos interrogarla respecto a este punto la tragedia griega podría aportarnos unas precisiones muy notables. Está claro, por ejemplo, que un mito como el de Medea es paralelo, en el plano del sacrificio humano, al mito de Ajax en el plano del sacrificio animal. En la Medea de Eurípides, el principio de la sustitución de un ser humano por otro ser humano aparece bajo su forma más salvaje. Asustada por la cólera de Medea, que acaba de ser abandonada por su amante Jasón, la nodriza pide al pedagogo que mantenga a los niños alejados de su madre: «y no mitigará su cólera, tenlo por seguro, antes

<sup>4</sup> José Jiménez Lozano, *Los ojos del icono*, Salamanca, Caja Salamanca, 1988, p. 23.

de haber alcanzado a alguien. ¡Que sea al menos contra los enemigos, no a los amigos, a los que haga algo! sé que su furor no se apaciguará antes de haber golpeado a una víctima. ¡Ah, que se trate por lo menos de uno de nuestros enemigos!»<sup>5</sup>.

A través de la obra de Francesco de Martino<sup>6</sup> asistimos al recorrido de la representación iconográfica de Medea a lo largo de la historia desde época alejandrina hasta la alta Edad Media en la cual han sido plasmados los principales elementos del carácter divinal que definen al personaje. En estos iconos aparece también la escenificación explícita de los terribles crímenes cometidos por la diosa, entre los que encontramos el asesinato ritual de las dos víctimas sacrificiales inocentes representadas en sus hijos. Y aún hay lugar para escenificar aquellos rasgos de carácter humano que nos acercan al personaje como mujer enamorada y amante entregada de Jasón. Estos iconos<sup>7</sup>, cuya escenificación visual secuencian las múltiples características y peripecias vitales del mito, serán los antecedentes del negativo fotográfico y del fotograma fílmico modernos, tal como recoge Carmen González-Vázquez en “La mirada de Medea en la pantalla”, donde establece la correspondencia existente entre la iconografía de Medea y los fotogramas de las películas que se han realizado sobre el mito en relación a los grandes textos literarios escritos sobre Medea, analizando la influencia que estos iconos han ejercido en el arte cinematográfico<sup>8</sup>.

### 3.4. El mito de Medea en el cine

«La liquidación práctica del viejo humanismo no sólo ha hecho pedazos el principio sustantivo de éste de que un hombre es como otro hombre y se reconoce en él, sino que tampoco reconoce el rostro humano, ni la historia humana en los iconos o en la memoria que los antiguos tiempos nos dejaron. Quizás solamente en el cine y la televisión, la mediación del guión o del reportaje logre un “como si” de acercamiento»<sup>9</sup>

Un “como si” de acercamiento que el poder del cine ciertamente logra, pero cuyo resplandor, sin embargo, oculta para Joseph Roth una cara tenebrosa: «así pues, el poder que condena a una persona viva –criatura de Dios y, a más abundamiento, alguien a quien ha donado la gracia de dar vida a su sombra, a quien en cierto modo, habría vivificado y agraciado por partida doble– a aparecer como la sombra de sí mismo, es un poder

<sup>5</sup> Cfr. René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1983, pp. 17 y 28.

<sup>6</sup> F. De Martino (ed.), *Medea istantanea. Miniature, incisioni, illustrazioni*, Bari, Levante Editori, Kleos I8, 2008.

<sup>7</sup> Ver apéndice iconográfico.

<sup>8</sup> Carmen González-Vázquez, “La mirada de Medea en la pantalla”, en VV.AA., *Brujas de cine*, edición de María Jesús Zamora Calvo, Madrid, Abada Editores, 2016, pp. 31-58.

<sup>9</sup> José Jiménez Lozano, *Los ojos del icono*, ed.cit, p. 15.

tenebroso»<sup>10</sup>. Poder tenebroso que a lo largo de la historia del cine ha proyectado las *sombras* de Medea a modo de figura enigmática con turbadora presencia, como comprobamos en este acercamiento general que, a modo de invitación, pretende suscitar el interés por adentrarse en la lectura de esta investigación sobre las Medeas cinematográficas, la cual confluye con Joseph Roth en la idea de que «el mundo antiguo conoció el Hades, el lugar de estancia de los muertos convertidos en sombras. Los hombres “modernos” se distinguen de los antiguos sobre todo por haber introducido ya en la tierra el Hades, el reino de las sombras»<sup>11</sup>.

Comenzaremos, pues, por referirnos a la llegada del mito al cine, que data de 1920, con la película silente de K. Teme, de la que no se conserva copia y a la que nos acercaremos a través de un pequeño tráiler en el que Medea aparece caracterizada como una prostituta del Berlín cabaretero. En 1957 se produce un segundo acercamiento cinematográfico al mito de la mano de la actriz –y en esta ocasión también directora– Sarah Ferrati, quien reproduce fielmente el texto de Eurípides: entre las principales adaptaciones cinematográficas de la *Medea* de Eurípides, la de Sarah Ferrati es la única que se desarrolla íntegra y literalmente conforme a la estructura de la obra literaria, tanto es así que el guión de la película es la propia tragedia, y así aparece en los títulos de crédito. En 1959, Judith Anderson se hace cargo de la interpretación de Medea en un film basado en la obra homónima de Eurípides, con un gran éxito. Aunque no fue hasta 1969 cuando el mito sobre Medea en la Cólquide y en Corinto adquiriría fama de repercusión mundial gracias a la *Medea* rodada por Pier Paolo Pasolini. El principal interés de Pasolini dentro de esta película –y que abarcará las tres cuartas partes del film– es retratar el mundo mítico de la Cólquide al que pertenece Medea, así como la llegada de Jasón y los argonautas a esta tierra bárbara, que Apolonio de Rodas nos narra en *Las Argonáuticas*. Sólo la última parte dentro de la película estará dedicada a los trágicos acontecimientos que Eurípides narra en su tragedia. Lo esencial a esta propuesta radica en el hecho de trasladar la esencia de arcana religiosidad que configura el mundo al que pertenece Medea –y que dió origen a la tragedia– a la sociedad tecnócrata contemporánea, desacralizada y ajena a toda conexión con lo sagrado, con la intención de hacer estallar las contradicciones inherentes a la sociedad pragmática actual. El director parte de una concepción romántica de lo sagrado como hierofanía para dibujar a una Medea en la cual aparecen acentuados el sentido de lo onírico y mágico: conceptos con los que Pasolini rinde culto a las sociedades primitivas

---

<sup>10</sup> Joseph Roth, *El Anticristo*, José Luis Gil Aristu (trad.), Capitán Swing Libros, Madrid, 2013, pp. 44 y 45.

<sup>11</sup> *Ibidem*, Cfr. p. 46.

precedentes a nuestra civilización occidental. El posicionamiento de Pasolini en cuanto a la relación entre la tragedia y lo divino es en este punto clarividente y obedece a la idea – compartida con René Girard– de que el teatro sólo nace espontáneamente cuando nace exclusivamente de lo religioso, haciendo surgir el hecho teatral trágico a partir de una religiosidad mítica arcaica incomprensible para el hombre de hoy.

Interesante resulta también la *Medea* que el realizador inglés Mark Cullingham presenta en 1983. Basado en la tragedia de Eurípides, el guión cinematográfico escrito por Robinson Jeffers mantiene una gran literalidad respecto al texto literario aunque con supresiones que persiguen dar un mayor dinamismo a la trama. Además, el director añade a los grandes acontecimientos de la obra de Eurípides dos escenas –pertenecientes a la *Medea* de Séneca– en las que Medea y la tríada formada por las mujeres del Corifeo invocan a la diosa Hécate, que amplían de forma notable sus implicaciones. Las secuencias están inspiradas asimismo en la invocación realizada por las tres brujas que, como las tres Moiras: Cloto, Láquesis y Átropos, personifican el destino en *Macbeth* de William Shakespeare, aunque en este caso es Medea –portadora de un conocimiento misterioso y cósmico– la líder indiscutible del conjuro, y poseedora además del don profético de la palabra: el poder de predecir y, más aún, provocar las condiciones necesarias para que se produzcan determinados acontecimientos. Hablamos de una película que mantiene las convenciones teatrales del teatro griego pero no se trata de teatro filmado. Una película de formato teatral en la que destaca el trabajo actoral de la actriz Zoe Caldwell en su impecable ejecución técnica de una Medea–serpiente palpitante de pasión y de lujuria.

Sucede a esta película una muy conocida versión de la *Medea* de Eurípides rodada por Lars Von Trier en 1988, a partir del guión cinematográfico de Carl Theodor Dreyer, que mantiene tanto el orden cronológico de la historia como la linealidad, aunque no la literalidad del texto literario. La particularidad de esta película radica en la sutileza y profundidad con la que el director traduce a imágenes cada palabra contenida en la obra de Eurípides. Trier adopta el punto de vista ético y estético del Romanticismo alemán para trasladar esta tragedia al contexto de una sociedad medieval en la cual la naturaleza se perfila como elemento transcendente de identificación con lo trágico. Hay una tendencia dentro de la película hacia la unión de las artes cercana a la idea wagneriana de *Gesamtkunstwerk* como “obra de arte total” en la que se funden la pintura, la música, la escultura..., y donde la densidad en los volúmenes de las imágenes consigue que los fotogramas se nos presenten como si fuesen pinturas de enormes paisajes, dentro de los

cuales el director inserta a los personajes, que aparecen como si hubieran sido esculpidos y abandonados a esta inmensidad. Y es que Trier toma del artista romántico la relación sufriente con el cosmos que le enfrenta al caos de un destino inevitable. La tragedia aparece, pues, desde el interior subjetivo, como sentimiento en el que el *yo* debe enfrentar la inconmensurabilidad de lo circundante en una posición cercana al nihilismo.

En 1996, D. N. Vaughn rodaría *Mama Medea*, de la que no se conserva copia. En 2011, Tonino Bernardi rueda *Médée Miracle*, con Isabelle Huppert en el papel de Medea, adaptando el mito a la Francia contemporánea que no permite la integración del extranjero inmigrante, y en 2013 Asteris Kutulas realiza *Recycling Medea*, como adaptación cinematográfica del mito a la situación vivida por Grecia ese mismo año. Finalmente, sobre la condición de extranjera, planteada desde una mirada que presenta a Medea como una víctima del sistema y del abuso de poder, habla *Fluch der Medea*, filmada en 2014 por la directora Branwen Okpako.

En el año 2000 el realizador mejicano Arturo Ripstein traslada la *Medea* de Séneca al ámbito de una humilde vecindad del Méjico actual para realizar una versión libre llamada *Así es la vida...* Esta adaptación cinematográfica destaca por el uso que su director hace del concepto de hiperrealidad como punto de vista. En primer lugar en cuanto a las consecuencias que de este enfoque hiperrealista se derivan en su aplicación al tratamiento de los personajes, y en segundo término por el condicionamiento que supone en relación a la exposición de los acontecimientos que acontecen a lo largo de la narración. El director introduce este tratamiento hiperreal de la imagen dentro de una concepción subjetiva de la cámara acortando la distancia de la representación. Se trata de anular la distancia de la representación: el necesario espacio que mediatiza la contemplación de toda obra artística. La aplicación de esta técnica es especialmente efectiva en el caso de esta adaptación de la *Medea* senecana donde el asesinato de los hijos a manos de Medea se hace explícito como lo fue en Séneca, quedando a la vista de los espectadores. Perspectiva hiperreal que proclama la fascinación por una estética visual de lo violento monstruoso diseccionado que Jean Baudrillard pone en relación con el Teatro de la Crueldad ideado por Antonin Artaud, cuya manifestación se encuentra tan alejada de la catarsis trágica propuesta por Aristóteles.

Y en el año 2006, el director español Javier Aguirre presenta *Medea 2*, adaptación cinematográfica ejecutada como fiel reproducción del texto senecano que toma como guión el texto original en traducción de Jesús Luque Moreno. El director traslada la tragedia a la época actual estableciendo la identificación entre la terrible heroína y una Medea anónima

habitante del pueblo de Santomera (Murcia), acusada de haber matado a sus dos hijos como venganza por la traición de su marido. Especialmente interesante, dentro de la película, es la arriesgada propuesta del director consistente en escindir la relación tradicionalmente asignada entre imagen y palabra, lo cual amplía la perspectiva que se ha venido asignando a la imagen en relación a lo cinematográfico, así como también la trabazón existente entre la palabra y el lenguaje literario. La propuesta se revela exitosa por cuanto Aguirre hace coexistir dentro de la película un lenguaje fílmico experimental y renovador con el lenguaje literario original de la obra de Séneca, lo que contradice la opinión que cuestiona las tragedias de Séneca como obras dramáticas, es decir, como textos representados en una escena, y deja patente que Séneca es representable y cinematográfico. La palabra en la película de Aguirre tiene un poder absoluto, pero no asistimos a «teatro dentro del cine», sino a la apuesta cinematográfica de un director que desea respetar y destacar la belleza de un texto, condicionando a éste la puesta en escena y primando el lenguaje literario por encima de otros elementos fílmicos.

Mención aparte merecen los numerosos cortos realizados sobre el mito por los estudiantes de teatro dentro del ámbito amateur y académico, cuya creatividad da prueba del interés que suscita hoy el personaje de Medea entre los más jóvenes. Entre ellos cabe destacar la inquietante propuesta presentada por Daniel Strange en 2008, inspirada en la *Medea* de Eurípides como alegato contestatario de la manipulación que los *mass media* ejercen sobre la sociedad moderna actual. Otras Medeas interesantes son el cortometraje *Medea* de Alessandra Pescetta rodado como preformance en 2007, en la que se unen las artes plásticas y figurativas. El cortometraje *Medea*, de Troy Minassian, 2007 y la *The movie: Preformance Medea*, un espectáculo sobre la *Medea* de Eurípides presentado por W.E. Singleton Center for the Performing Arts en el año 2007. En 2009 Jacob Tomala rueda *Medea Noir* y en 2008 Michelangelo Maria Zanghi toma sendas tragedias de Séneca y Eurípides para rodar el corto *Medea la passione*.

En lo que se refiere a las películas que se han basado en *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, como episodio de las aventuras de Hércules se rueda en 1998 *Medea culpa* de Robert Bielak. En el mismo año Mireille Chalvon se hace cargo de la serie infantil, rodada en dos capítulos, *Guerreros míticos: Guardianes de la leyenda*, basada en el mito de Jasón y los Argonautas, y en el año 2000 el mito del viaje de Jasón y sus compañeros a bordo de la nave Argo se convierte en película con *Jasón y los argonautas*, a cargo del director Nick Willing.

Terminará aquí nuestro recorrido por las *sombras* a las que alude Joseph Roth cuando se refiere a que «aunque hemos conseguido que las sombras de la pantalla de los cines se muevan como personas vivas y hasta hablen y canten, sus movimientos, sus palabras y sus cantos no son de ningún modo auténticos y sinceros; esos milagros de la pantalla significan más bien que la realidad que tan engañosamente imitan no era nada difícil de imitar, pues no es real. El mundo antiguo conoció el Hades –continúa Roth–, el lugar de estancia de los muertos convertidos en sombras. El inventor del cine prometió a los seres esa inmortalidad que entienden estando aún en vida»<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, Cfr. pp. 44 y 46.

# **CAPÍTULO 1**

## **MEDEA ERA UNA BUENA CHICA: APUNTES PARA LA CREACIÓN DE UN PERSONAJE**

Con el fin de contextualizar el tema de nuestro análisis, comenzaremos por referirnos a las tres etapas que forman la trama del mito de Medea, para abordar a continuación sus antecedentes literarios y el tratamiento dado al personaje por parte de los literatos más relevantes que han escrito sobre Medea. No es objeto de esta investigación realizar un análisis filológico de las diferentes obras a estudio, pues ya sirven a este propósito numerosos y exhaustivos trabajos publicados sobre el tema. Nuestra finalidad será poner la mirada de manera especial en aquellos rasgos diferenciadores con los que cada autor ha creado «su Medea» y que resultan decisivos tanto al trabajo actoral como desde la dirección artística, para su posterior representación viva en escena: aquello que conforma al personaje en su particularidad e individualidad. Se evidenciarán las coincidencias existentes entre las diferentes Medeas literarias, lo que dará lugar, como veremos, a personajes distintos, mujeres desiguales e incluso opuestas entre sí: tan iguales y/o diferentes como sus creadores literarios han querido que sean. Mostraremos la connotación negativa sufrida por el personaje desde su origen mítico hasta las revisiones que sobre la heroína trágica hicieron Eurípides y Séneca en sendas tragedias. A partir de este análisis previo se pretende establecer de qué autor o autores son deudores los diferentes cineastas objeto de nuestra investigación, así como qué partes del mito y del personaje de Medea han tomado como referencia en la realización de sus respectivas películas.

### **1.1. EL MITO DE MEDEA Y SUS FUENTES LITERARIAS: LAS ETAPAS DEL MITO**

Usamos la palabra mito, leyenda o saga en su sentido más corriente, esto es, tomando la primera acepción de la RAE: «narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico». Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad. La trama argumental del mito de Medea está compuesta en su origen básicamente por tres etapas espacio-temporales que sirven de estructura a la sucesión de acontecimientos que conforman la totalidad de la leyenda. Estas etapas se suceden cronológicamente por bloques temáticos: el



primero de ellos se sitúa en la Cólquide y estaría vinculado con la expedición de los Argonautas, el segundo se desarrolla en Tesalia, y, por último, un tercer segmento de la historia se ubica en Corinto.

El primer segmento temático comienza con la usurpación del trono de Yolcos por parte de Pelias, quien arrebató el poder legítimo de la ciudad a su hermano Esón. Cuando Jasón reclama su derecho sucesor al trono de su padre, Pelias promete devolvérselo a cambio de que consiga para él la mítica piel de un carnero alado que se halla en la Cólquide, región bárbara gobernada por Eetes y situada en las orillas del mar Negro. El preciado vellocino de oro —símbolo del poder y la gloria— se encuentra custodiado por un dragón con aliento de fuego que nunca duerme. Para cumplir con su desafío, Jasón se embarca junto a numerosos héroes griegos en la nave Argo, hazaña que será conocida como la expedición de los Argonautas. Después de haber superado grandes peligros consiguen arribar a la Cólquide. Eetes consiente en dar el vellocino a Jasón si antes logra superar pruebas de las que ningún mortal saldría indemne. Pero Medea, hija del rey Eetes, enamorada de Jasón, decide ayudar al extranjero en su empresa con sus filtros y artes mágicas. Al fin logran el ansiado vellocino. Jasón y Medea huyen, junto al hermano de ésta, Absirto. Eetes les persigue con sus guerreros, mas con el propósito de retrasar la marcha de sus perseguidores, Medea mata a su hermano, esparciendo sus miembros por el camino. El segundo gran nudo argumental de la saga se sitúa en Grecia, donde Pelias se niega a respetar el pacto. Medea convence a las hijas de Pelias para que sigan un ritual de rejuvenecimiento con su anciano padre, quien muere despedazado y cocido en un caldero a manos de sus propias hijas. Jasón y Medea se ven obligados a abandonar Yolcos ante el horror de sus ciudadanos por el acto cometido. Acasto, hijo de Pelias, jura vengarse. La tercera fase de la leyenda se sitúa en Corinto, donde Jasón y Medea, padres ya de dos hijos, han sido acogidos por el rey Creonte. Ante la amenaza de Acasto de invadir Corinto por dar cobijo a una criminal, Creonte ofrece a su hija Creúsa en matrimonio a Jasón y destierra a Medea. Jasón consiente, y Medea, abandonada, traicionada por Jasón y obligada a abandonar el país decide vengarse dando muerte a Creonte y a Creúsa. Para completar su venganza mata a sus propios hijos, huyendo en un carro alado enviado para ella por su abuelo el Sol. Con mayores o menores variantes, así se configuró uno de los mitos con más proyección en la tradición occidental.

Como veremos más adelante, la elección del episodio del mito supone un importante condicionante que determina la dispar concepción de este emblemático

personaje femenino en su dilatada trayectoria literaria: resulta muy distinta la Medea de la fase colquídea del mito a la Medea corintia. En Colcos Medea es una joven heredera, sacerdotisa de Hécate, buena hija, buena hermana y buena chica. Con la llegada de Jasón, Medea despliega nuevas facetas de su personalidad: amante entregada y correspondida, heroína acompañante y protectora del héroe, traidora de los lazos familiares –oikos– y patrióticos –polis–. Por otro lado, en esta primera etapa del mito, el asesinato de su hermano Apsirto podría no condenarse con la misma severidad que el filicidio cometido por la heroína en su etapa corintia por estar al servicio del éxito del héroe y por producirse en tierra de bárbaros, no sujeta a las leyes griegas. La llegada a Yolcos sitúa a Medea al margen de la normativa social: es bárbara. Se la describe como maga –lo mágico se relacionaba frecuentemente con los pueblos salvajes como contraposición al racionalismo filosófico griego–, y su comportamiento es desconcertante por poseer la voluntad que se le atribuye al varón: mujer poderosa que maneja el arte de la retórica y la política manteniendo ocultas sus artes mágicas. En Corinto, Medea es una mujer herida, celosa y traicionada, que responderá a la ofensa recibida con una venganza entendida como justicia proveniente de los dioses. En un breve espacio de tiempo dramático-trágico despliega su poder oculto destruyendo a toda una nación con las muertes de Creonte y Creúsa. Para que la aniquilación sea absoluta mata después a sus propios hijos, destruyendo así a Jasón. La trama en su totalidad reúne todos los ingredientes de una gran historia de aventuras donde se mezclan lo divino y lo humano: las leyes de los hombres, la justicia de los dioses, la magia, lo oculto, el misterio, el miedo a lo desconocido, el camino hacia el autoconocimiento y la superación por el héroe de pruebas de carácter sobrenatural tales como el descenso a los infiernos –Hades– donde la separación entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos vendrá representada por las terribles Simplégades, que como rocas devoradoras dan paso al infierno, al inframundo oculto del que sólo los grandes héroes podrán retornar con la ayuda, eso sí, de los poderes mágicos provenientes de diosas como Medea, Circe o Hécate. Símil mortífero el de las rocas Cianeas que actúa también en sentido inverso: la puerta que Medea nunca debió cruzar, como se constata al final de la obra cuando la imagen de las Simplégades vuelve a hacerse presente como retorno al mundo al que Medea ha de volver, ayudada por su abuelo Helios y cargando con el cadáver de sus dos hijos, en versión de Eurípides: «inútilmente se pierde el esfuerzo por los hijos. Inútilmente, en verdad, engendraste una prole querida. Oh tú que abandonaste el inhóspito paisaje de las azuladas rocas Simplégades»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Eurípides, *Medea*, Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez (trad.), Madrid, Alianza Editorial,

### 1.1.1. Hesíodo

Aunque los héroes que participaron en la expedición de la nave Argo preceden cronológicamente a los grandes héroes homéricos, la plasmación literaria del mito se sitúa en torno a la misma época, el siglo VIII a. C. Nos referimos a la *Teogonía* de Hesíodo como la primera obra en la que aparece una referencia directa a Medea, y en la que el autor se verá influenciado por la tradición oriental y por las cosmogonías legendarias transmitidas oralmente. Hesíodo pretende divinizar el mundo mediante la personificación de los fenómenos que lo habitan, estableciendo una primera sistematización del origen del cosmos a través de la pugna entre el caos y el orden, lo que dará lugar a un mundo ordenado regido por dioses benignos. Subyace implícita a la obra la idea de una filosofía transcendente teleológica ordenada conforme a un principio de justicia por el cual el bien vence al mal.

En los más de mil versos que componen esta obra poética encontramos dos referencias a Medea. La primera en el apartado destinado a los «Matrimonios entre dioses», al referir la unión entre Helios y la ilustre Oceánide Perseis. De esta unión nacerán Circe y Eetes, tía y padre de Medea respectivamente. Medea es presentada en esta época arcaica como una divinidad ctónica, esposa de Zeus. «Eetes se casó con Idía de hermosas mejillas. Ésta parió a Medea de bellos tobillos, sometida a su abrazo por mediación de la dorada Afrodita»<sup>2</sup>. Alude Hesíodo en estos versos a los «hermosos tobillos» de Medea, refiriéndose a su belleza como cualidad positiva. Añade además, dos características esenciales al personaje: en primer lugar su naturaleza como diosa, y en segundo término un hecho determinante en su trayectoria vital: el «sometimiento» del que es objeto por mediación de Afrodita. La sumisión inevitable al amor, «al abrazo», será la que determine el destino de Medea. La segunda referencia la encontramos un poco más adelante, casi al término de la obra, en el capítulo titulado «Catálogo de los héroes», en el cual Hesíodo nombra a Medea como la «hija de Eetes»: una maga rejuvenecedora y princesa raptada por el héroe, nieta del Sol.

«A la hija de Eetes rey vástago de Zeus, el Esónida, por decisión de los dioses sempiternos, se la llevó del palacio de Eetes al término de las amargas pruebas que en gran número le impuso un rey poderoso y soberbio, el violento, insensato y osado Pelías. Cuando las llevó a cabo, volvió a Yolcos el Esónida, tras muchos sufrimientos, conduciendo en su rápida

---

2009, p. 154.

<sup>2</sup> Hesíodo, *Obras y fragmentos*, Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (trad.), Madrid, Gredos, 2000, p. 111.

nave a la joven de ojos vivos y la hizo su floreciente esposa. Entonces ésta, poseída por Jasón, pastor de pueblos, dio a luz un hijo, Medeo, al que educó en las montañas Quirón, hijo de Filira. Y se cumplió por completo la voluntad de Zeus»<sup>3</sup>

Se sitúa esta referencia dentro del primer segmento temático del mito en el que Jasón debe superar las «amargar pruebas» refiriéndose al desafío de Pelias pero también a las pruebas que Eetes, «rey vástago de Zeus», le impone para conseguir el vellocino de oro. Hesíodo se refiere a la dureza de estas pruebas y a su consecución exitosa. Después de lo cual, tras muchos sufrimientos, Jasón «conduciendo en su rápida nave a la joven de ojos vivos [...] la hizo su floreciente esposa [...] Y se cumplió por completo la voluntad de Zeus»<sup>4</sup>. No se indica que Medea ayudara a Jasón en la consecución de sus fines, como tampoco que hubiese traición de ella hacia su familia. Tanto la voluntad como la capacidad de decisión en el desarrollo de los acontecimientos pertenecen a Jasón y a los dioses. El relato se refiere más adelante a la pareja de recién casados y padres de Medeo. La historia posee la sencillez e ingenuidad de un cuento infantil romántico: Jasón, valeroso guerrero, líder y pastor de pueblos, después de superar terribles sufrimientos en pos de la justicia, rapta a la joven princesa para desposarse con ella, y así vivir ambos eternamente felices.

### 1.1.2. Homero

La leyenda en torno al viaje de Jasón y los navegantes de Argo era ya una renombrada leyenda en los días de Homero, siglo VIII a. C. Aludiremos a tres manifestaciones épicas relevantes: la *Iliada* y la *Odisea* homéricas, aunque en ellas no encontramos alusiones directas a Medea, y a las *Corintiacas* de Eumelo de Corinto. Lo que sí encontramos en la *Iliada* (VII, 468 ss.) es una referencia a Euneo, hijo de Jasón e Hipsípila, que se dedica al comercio de vino. Nos cuenta Homero que durante una tregua en el combate y después de levantar una muralla inmensa tras la que proteger sus navíos, los griegos dispusieron un espléndido festín contando con el vino que Euneo les proporcionaba. «Trabajan con presura los aqueos en tanto que los dioses seguían hablando, de tal manera, que a la puesta del sol habían concluido su obra. Inmolaron bueyes y cenaron cada cual en su tienda, contando con el vino que les trajeron las naves recién arribadas desde Lemnos enviadas por Euneo, hijo de Hipsípila y de Jasón. Enviaba especialmente mil medidas a Agamenón y a Menelao»<sup>5</sup>. Será en el canto XII del poema la *Odisea* donde encontremos la primera referencia explícita del viaje de Jasón y la Argo, la primera nave que se adentró en las aguas

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 112-113.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>5</sup> Homero, *Iliada*, Emiliano Aguado (trad.), Madrid, Biblioteca Edaf, 1989, pp. 126-127.

misteriosas del mar negro. Recuerda Ulises cómo cuando sus hombres y él lograron regresar indemnes de su primer viaje a la mansión de Hades, Circe le aleccionó como sigue: «ya estáis, pues, al final del primer viaje. Ahora, escucha lo que voy a decirte, que algún día te lo hará recordar un dios»<sup>6</sup>. Homero se refiere al viaje de los argonautas a través del personaje de la maga Circe cuando ésta indica a Ulises que aún debe superar la segunda gran prueba: al igual que hizo Jasón deberá realizar un segundo viaje hacia su autoconocimiento. Circe advierte a Ulises que sólo la nave Argo ha conseguido atravesar antes que él por entre las temibles Islas Erráticas:

«La primera nunca se dejó rozar por las aves, ni siquiera por las tímidas palomas que llevaban la ambrosía al padre Zeus: si alguna vez la pelada roca arrebató a alguna, Zeus debe reemplazarla por otra para completar su número. La segunda, jamás se dejó doblar por una nave tripulada por hombres, pues las olas y las tempestades con sus ígneos rayos se llevan las tablas de los barcos y los cuerpos de los marineros. Tan sólo un navío consiguió franquearla y librarse: el navío Argos de vuelta del país de Eetes, tantas veces cantado por los aedos. Pero las olas le hubieran estrellado contra las grandes Piedras de no haberlo salvado Hera, enamorada de Jasón»<sup>7</sup>

El mar y sus peligros asociados a la magia, a un mundo desconocido aún no explorado y poblado de monstruos, era la puesta en escena perfecta para que el héroe se ejercitara como tal demostrando de lo que era capaz en su camino hacia el conocimiento. De hecho Ulises ha de vérselas en su travesía con Circe, hermana de Eetes y tía de Medea. Circe, temible hechicera, era capaz de convertir a los hombres en cerdos mediante sus pocimas. También las Sirenas con sus temibles cánticos y con las que hubo de lidiar Orfeo, suponen un peligro que han de franquear Ulises y sus navegantes.

### 1.1.3. Píndaro

También en la oda de Píndaro dedicada a Arcesilao de Cirene (Pítica IV, 462 a. C.) encontramos una mención al personaje de Medea. Píndaro justifica el oráculo que había aconsejado a Bato la colonización de Libia mediante el relato del cumplimiento de otros dos oráculos: el que realiza Medea a bordo de la expedición de los Argonautas sobre el destino de la isla de Tera y el oráculo que predijo que Pelias sería destruido por «el hombre de una sola sandalia», es decir, Jasón. Para confirmar la infalibilidad de los oráculos recurre al mito de los Argonautas.

---

<sup>6</sup> Homero, *Odisea*, Felipe Ximénez de Sandoval (trad.), Madrid, Biblioteca Edaf, 1990, p. 242.

<sup>7</sup> Homero, *Ibidem*, pp. 242 y 243.

«[...] y que de Medea el oráculo cumpliría  
en la decimoséptima generación, el oráculo  
pronunciado sobre Tera, aquel que un día la hija  
animosa de Eetes con el hálito dio de su boca inmortal,  
ella, princesa de los colcos. Y de esta suerte dijo  
a los semidioses tripulantes del lancero Jasón»<sup>8</sup>

En estos versos encontramos la primera alusión a la faceta mágica de Medea, a sus dotes adivinatorias.

«[...] llegaron, donde contra los Colcos de negra faz su fuerza  
en combate trabaron delante del propio Eetes.  
Pero la Soberana de agudísimos dardos,  
la diosa en Chipre nacida, atando el variopinto torcecuello  
por sus cuatro miembros en rueda indestructible, desde el Olimpo  
el pájaro del delirio trajo  
por vez primera a los hombres, y conjuros y voces de encanto  
enseñó al hijo prudente de Esón,  
a fin de que a Medea despojara del respeto a sus padres,  
y que la pasión por Grecia de ella  
—en sus entrañas abrasadas— agitara con el látigo de la Persuasión.  
Y pronto le indicaba los críticos puntos de las pruebas paternas.  
Y con un aceite preparando remedios de hierbas  
cortadas contra fieros dolores,  
se los dio para ungirse. Y prometieron en matrimonio común  
y dulce unirse uno con otro»<sup>9</sup>

Por primera vez se nombra a Afrodita como responsable del enamoramiento de Medea, que transfiere su poder a Jasón enseñándole «conjuros y voces de encanto» con el fin de que la despoje «del respeto a sus padres». Existe en el personaje voluntad propia en cuanto a la acción de manipular a Jasón mediante esta cesión de poderes, pues la superación por parte de Jasón de las pruebas que se le imponen logrará que Medea deje de respetar a sus padres: se sugiere así la traición filial aunque no de forma explícita. Medea queda liberada de culpa ante un enamoramiento provocado por voluntad de los dioses. Aparecen rasgos en el carácter del personaje de Medea de gran interés, como el dominio de las artes ocultas que posee, y la gran fuerza y determinación con la que las ejerce en la búsqueda de la consecución de su objetivo. El matrimonio entre Jasón y Medea se establece como una unión mutua y dulcemente consentida. En los versos 249 y siguientes se refuerza la idea del rapto de Medea, presente como veíamos en Hesíodo, pero se introduce una variación: el consentimiento de la joven, y un hecho determinante: Medea

---

<sup>8</sup> Píndaro, *Píticas*, Alfonso Ortega (trad.), Madrid, Editorial Gredos, 2011, p. 97.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 108.

como asesina de Pelias.

«Sí, con argucias mató Jasón a la sierpe de ojos verdes, de lomo irisante, oh Arcesilao, y raptó a Medea, porque ella lo quiso, la asesina de Pelias»<sup>10</sup>

#### 1.1.4. Eurípides: la justicia de Medea

«Añadamos que la tragedia, aun sin la gesticulación, produce igual el efecto que le es característico tan bien como la epopeya, porque con una simple lectura puede verse claramente cuál es su calidad. Si, pues, ella la aventaja en los demás aspectos, no es necesario que tenga también esta ventaja. Ahora bien: la tragedia aventaja efectivamente a la epopeya, porque tiene todas las ventajas que posee la epopeya, de la cual la tragedia puede emplear incluso el metro, y, además, cosa que no es precisamente un recurso mediocre, es propia suya la música y la escenografía, que son medios muy seguros de producir placer. Además, posee la propiedad de la claridad viva en la lectura y en la representación»<sup>11</sup>

Eurípides escribe su tragedia sobre el mito de Medea en el 431 a. C. En la obra, tanto la elección del género literario como la decisión de que la acción argumental quede acotada a la etapa corintia, condicionará el tratamiento del mito. Los rasgos con los que el autor configura el carácter de Medea, unidos a la situación personal y concreta en la que inserta al personaje, sirven al objetivo de establecer las condiciones previas necesarias al desarrollo de la trama trágica. Mostraremos cómo la naturaleza violenta del personaje, su condición de mujer adulta, extranjera<sup>12</sup>, bárbara, traidora de su familia, hechicera, madre y esposa abandonada, serán el terreno abonado sobre el que Eurípides edifique el acontecimiento dramático diferenciador de esta obra: el matricidio, como acto de venganza. Analizaremos también como la venganza sirve en este caso al propósito de restaurar la injusticia sufrida por Medea en un triple sentido. En primer lugar, tomando el concepto de justicia como hecho particular, esto es, como acto concreto ejercido sobre un sujeto individual. En segundo término como hecho general que afecta a Medea en cuanto pertenece una colectividad de mujeres a la cual representa. Y en un tercer sentido, entendida la justicia como valor transcendente que planea y sobrevuela la totalidad del texto dramático por ser

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>11</sup> Aristóteles, *Poética*, Francisco de P. Samaranch (trad.), Madrid, Editorial Aguilar, 1982, p. 1166.

<sup>12</sup> El exotismo de Medea viene dado por su carácter extranjero, lo que la erige como «símbolo de los peligros de la intromisión de lo marginal en el mundo civilizado», como recoge R. Sala Rose, en “La Medea de Eurípides: el enigma del infanticidio”, en VV.AA., *Medea: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Aurora López y Andrés Pociña (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2002, vol. I., pp. 293-313 (p. 294).

el súper objetivo perseguido por el autor.

En el siglo VII, Eumelo de Corinto contaba en sus *Corinthiaka* la historia de Medea, heredera del trono de Corinto, de donde su padre Eetes había emigrado a la Cólquide. La familia Helios volvía a recuperar el trono, en el que Jasón tendría el papel de príncipe consorte. Eumelo se refiere a la muerte de los hijos de Medea como a un accidente fruto de un rito religioso, por el cual Medea lo que pretendía era hacerlos inmortales. Hera se lo había prometido como recompensa por haberse negado Medea a las proposiciones adúlteras de Zeus. Medea entierra a sus hijos en el templo de la diosa, en Acrocorinto, pero la resurrección de los hijos no tiene lugar, por lo que Jasón horrorizado abandona a Medea, que ha de huir de Corinto vituperada por el pueblo por haber dado muerte a sus hijos. No interviene en el relato la voluntad de Medea en el asesinato, éste se comete por error o exceso de confianza en lo prometido por los dioses. El hecho aunque reprochable como rito ancestral no posee una carga moral.

Por consiguiente, aunque la leyenda ya contenía el argumento del filicidio, éste o bien era llevado a cabo por el pueblo de Corinto en represalia por la muerte de Pelias, o por la acción no voluntaria de Medea, que, aconsejada por Hera, intenta transmitir a sus hijos el don de la inmortalidad. Eurípides toma estas dos versiones aportando como dramaturgo el clímax dramático necesario a la catástrofe trágica por el cual el asesinato de los hijos a manos de su madre es no solo intencional sino largamente meditado, pues obedece a un deseo de venganza destinado a reparar un agravio o, en términos aristotélicos, haber sufrido ultraje por parte de Jasón. «Pero la ley prescribe también hacer lo que es propio de un hombre valiente: por ejemplo, no abandonar el puesto que uno tenga en combate, no huir, no abandonar las armas; prescribe que uno se comporte como un hombre sobrio: manda por ejemplo, que uno no cometa adulterio, que no ultraje a nadie»<sup>13</sup>. En el análisis del recorrido dramático efectuado por el personaje de Medea a lo largo de la obra, trataremos de mostrar cómo el concepto de justicia asociado al de venganza actúa como hilo conductor dentro de la tragedia: lo que es determinante no sólo para construir la trama argumental, sino que sirve también al propósito de definir tanto su desarrollo como su desenlace trágico. Veremos como el concepto de justicia actúa como nexo de unión entre las argumentaciones aducidas por los personajes de Medea, la Nodriza, el Coro, el Corifeo y Egeo, actuando además como corolario que cierra la tragedia. Ya desde el inicio de la obra, en el prólogo con el que la Nodriza se refiere a los antecedentes del tema, esto

---

<sup>13</sup> Aristóteles, *Ética Nicomachea*, P. Samaranch (trad.), Madrid, Editorial Aguilar, 1982, p. 373



es, a los nudos argumentales previos del mito desarrollados en la Cólquide y en Tesalia, se alude a la herida en el corazón de Medea por el amor de Jasón, es decir, por el daño que Jasón le ha infligido.

NODRIZA: «¡Ojalá que el casco de Argo no hubiera cruzado volando por las azuladas Simplégades hacia la tierra de los Colcos, ni nunca hubiera caído en los valles del Pelión el pino, abatido por el hacha, ni hubieran empuñado el remo los hombres más audaces, los que fueron a pedir para Pelias, el vellón de puro oro! Pues así, nunca mi señora, Medea, hubiera zarpado hacia las torres de Yolco, herida en su corazón por el amor de Jasón. Ni habitaría tampoco, después de haber convencido a las hijas de Pelias de que mataran a su padre, esta tierra de Corinto con su esposo y sus hijos»<sup>14</sup>

Una vez contextualizada la historia, la Nodriza nos proporciona un primer acercamiento al personaje de Medea por el que conocemos la naturaleza terrible de su carácter, cuando se refiere a la lamentable situación en la que se encuentra tras el abandono y traición de Jasón.

NODRIZA: «Ahora, en cambio, todo le resulta hostil, y está dolida en lo que le es más querido, pues Jasón, después de traicionar a sus hijos y a mi señora, yace en el lecho real con la hija de Creonte, el que gobierna omnímodamente en este país. [...] Yace ella sin probar bocado, abandonando su cuerpo a los dolores, consumiéndose en lágrimas todo el tiempo, desde que se ha sabido injuriada por su esposo; ni alza su mirada, ni aparta de tierra su rostro. Y como roca o marina ola oye las advertencias que le hacen sus amigos. Excepto cuando, a veces, vuelve su blanquísimo cuello y llora consigo misma a su padre querido, su tierra, su casa, a los que traicionó para venirse con un hombre que ahora a ella ha ultrajado [...]»<sup>15</sup>

Se enuncia también aquí una venganza, una primera premonición trágica anticipatoria cuando la Nodriza nos anuncia la muerte de los hijos a manos de su madre.

NODRIZA: «Odia a sus hijos, y no disfruta al verlos. Yo temo que ella vaya a tramar algo raro, pues su naturaleza es violenta, y no soportará ser maltratada. [...] ¡Ella es tremenda! Desde luego que con quien ella se enemista no se llevará fácilmente la palma de la victoria»<sup>16</sup>

Premonición vengadora que comenzará a cobrar forma por boca de la propia Medea cuando amenaza a sus hijos.

MEDEA: «(Desde el interior) ¡Oh hijos, malditos, de una odiosa madre, ojalá perezcaís con

---

<sup>14</sup> Eurípides, *Medea*, Alberto Medina González y Juan Antonio López Férrez (trad.), Madrid, Clásicos de Grecia y Roma, Alianza Editorial, 2009, pp. 105-106.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 106-107.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 107.

vuestro padre, y toda la casa se arruine!»<sup>17</sup>

La idea de justicia defendida por Eurípides es enunciada en los primeros versos que pronuncia Medea que, arrastrada por su sufrimiento, no invocará a los dioses del inframundo –como sí hace la *Medea* de Séneca–, sino que sus invocaciones estarán dirigidas a las diosas Temis<sup>18</sup>, garante de la justicia divina, y Ártemis<sup>19</sup>.

MEDEA: «(Desde el interior) ¡Oh gran Temis, y venerable Ártemis!, ¿contempláis lo que estoy sufriendo, atada con solemnes juramentos a mi maldito esposo?»<sup>20</sup>

Eurípides se remonta a los antecedentes del personaje cuando Medea en estos versos, se refiere al juramento que le hizo Jasón –narrado por Apolonio de Rodas en *Las Argonáuticas*–, tras haber recibido de ella las drogas que le convertirían en inmune al fuego de los toros de pezuñas de bronce, y gracias a las cuales pudo uncir a las bestias y arar el campo de Ares.

JASÓN: «Y tú dispondrás de nuestro lecho en una alcoba fruto de esponsales legítimos y nada romperá nuestro amor antes de que nos envuelva la muerte predestinada»<sup>21</sup>

Ante el temor de Medea a quedar legalmente desprotegida después de haber ayudado al héroe, Jasón vuelve a repetir su juramento ante los dioses que en el canto IV.

MEDEA: «Seré yo la que os dé la dorada piel, tras adormecer a la sierpe que la guarda. Y tú, extranjero, ante tus camaradas pon a los dioses por testigos de las palabras con que expresaste tus promesas, y no me dejes, por falta de protectores, en el escarnio y la deshonra cuando parta lejos de aquí».

JASÓN: «“Infeliz, que Zeus Olímpico mismo y Hera Conyugal, compañera del lecho de Zeus, den testimonio de mi juramento: de ponerte en mi casa como esposa legítima cuando lleguemos de retorno a la tierra de Grecia”»<sup>22</sup>

Sin embargo, este compromiso ha sido traicionado, por lo cual la invocación de Medea a Temis –como diosa garante de los juramentos–, es secundada por el Coro en los siguientes versos.

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 110.

<sup>18</sup> Temis es la personificación de la justicia divina. Tal vez fuera una divinidad prehelénica incorporada a la concepción griega.

<sup>19</sup> Diosa helena de la caza, los animales salvajes, el terreno virgen, los nacimientos, la virginidad y las doncellas, que traía y aliviaba las enfermedades de las mujeres.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 111.

<sup>21</sup> Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*, Canto III, Máximo Briosó Sánchez (trad.), Madrid, Editorial Cátedra, 2015, p. 166.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp.178 y 179.

«He oído el gemido de abundantes sollozos. Grita ella penetrantes, tristes sonos, contra su mal marido, traidor a su lecho. Invoca, por sufrir injusticia, a Temis, garante de los juramentos, hija de Zeus, que la trajo a la opuesta costa de Grecia, a través del nocturno mar, hasta el salado cierre del Ponto de difícil travesía»<sup>23</sup>

Más adelante, en la primera aparición que Medea tiene en escena, ésta se dirige al Coro de mujeres de Corinto con la intención de buscar su complicidad y apoyo ante la situación por la que atraviesa. Su liderazgo es indiscutible cuando partiendo de su posición personal de víctima logra articular un discurso racional basado en una idea de justicia que engloba a la totalidad de las mujeres griegas, convirtiéndose en adalid de una causa que persigue el bien común, con lo que la adhesión del grupo de mujeres es inmediata<sup>24</sup>. Medea toma su pasión, el dolor por el que atraviesa y la injusticia de la que ha sido objeto, como substrato emocional sobre el que articula un discurso en el que brillan la sabiduría, la lucidez mental y su dominio del arte de la retórica. La cercanía con la que habla a las mujeres la convierte en una igual. Así, aunque diosa, sus ropajes no son divinos, sino los de una mujer herida en sus sentimientos más profundos<sup>25</sup>. El rechazo de la maternidad asociado a la restauración del agravio sufrido aparece ya de manera explícita en el personaje durante su primera intervención: «pues tres veces preferiría estar firme junto a un escudo que parir una sola vez. [...] Por el contrario, yo estoy sola, en ciudad ajena, ultrajada por un hombre, como botín robada de una tierra bárbara, sin madre, ni hermano, ni parientes para cambiar de fondeadero esta desgracia [...]»<sup>26</sup>. Es la necesidad de reparar el ultraje que ha conducido a Medea a una situación injusta y el haber sufrido un tipo de injusticia extensible al coro de mujeres, lo que provoca la instantánea adhesión del Corifeo, como cuando éste alude a la venganza sobre Jasón en tanto hecho instrumental destinado a reparar el agravio sufrido: «eso haré. Pues te asiste la justicia al hacer pagar su castigo a tu esposo»<sup>27</sup>.

MEDEA: «Mujeres de Corinto, he salido de casa para evitarme cualquier reproche vuestro. [...] En cuanto a mi, este inesperado asunto que me ha caído encima me ha partido el alma. Ida soy, y al haber perdido la alegría de la vida, busco morir, amigas. Pues en quien yo hacía residir todas mis esperanzas, mi esposo, ¡bien lo sabe él!, ha resultado ser el más ruin de los hombres. De todas las cosas, cuantas están vivas y tienen razón, las mujeres somos la más

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>24</sup> La relación que establece Medea con el coro de mujeres responde a una estrategia de persuasión a través de la palabra con el fin de asegurarse su apoyo. Esta misma idea la encontramos en L. Gambón, “Medea y la imagen de las Simplégades”, en VV.AA., *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, ed. cit., vol. I. pp. 133-146.

<sup>25</sup> Medea pertenece a la “Raza de las Mujeres”, descendientes de Pandora, que poseen el arte de mentir (persuasión) y el saber profético (*pharmakon*). Cfr. A. Iriarte, en VV.AA., *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, ed. cit., p. 157.

<sup>26</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit., p. 115.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p.115.

desgraciada criatura. [...] Lo primero debemos comprarnos un esposo, [...] y si nuestro marido convive con nosotras sin aplicar la fuerza del yugo, la vida resulta envidiable. En caso contrario, mejor es morir. Y un hombre, cuando le supone un fardo convivir con los de casa, se marcha fuera, y acaba con el hastío de su corazón. Nosotras, en cambio, por fuerza tenemos que mirar a un solo individuo»<sup>28</sup>

También en Jasón encontramos una elaborada habilidad retórica, en este caso al servicio de un fin injusto, pues obedece a un interés personal, como cuando el personaje argumenta que la razón principal por la que ha tomado como esposa a la hija del rey ha sido la de favorecer a Medea y a los hijos de ambos: lo que encajaría perfectamente con el perfil que Eurípides nos ofrece de este personaje como hombre cobarde, egoísta, ambicioso, sin escrúpulos y débil, capaz de deformar la verdad o vestir la mentira con bellos ropajes retóricos en defensa de un interés propio.

JASÓN: «Por contra, y esta es la razón principal, fue para que viviéramos bien, sin sentir necesidad de nada, ya que al pobre le huye todo el mundo, incluso sus amigos; para criar a mis hijos de manera digna a mi casa, pues al engendrar hermanos a los hijos nacidos de ti, yo colocaría a éstos en situación de igualdad, y así con la unión de mi linaje, conseguir yo la felicidad, pues tú ¿qué necesidad tienes de hijos? A mi me interesa que los hijos ahora vivos obtengan provecho de los que han de venir»<sup>29</sup>

A lo que el Corifeo responde utilizando una vez más como argumento lo injusto de su parlamento: «Jasón, bellamente has adornado tu parlamento. No obstante, me parece, aunque con ello diré algo distinto a lo que tú opinas, que has traicionado a tu esposa, y que lo que haces no es justo»<sup>30</sup>. La tesis sofista en apoyo del uso indiscriminado del *logos* –sea cual sea el objetivo de la argumentación defendida– es cuestionada aquí por Eurípides, dejando en evidencia cómo el uso indebido de la retórica provoca un grave deterioro de esta herramienta, tan importante en plena democracia ateniense. Frente al «todo vale» sofista, Eurípides refuerza dentro de su obra la defensa de valores como el de la justicia, con argumentos que encontramos en la *Ética Nicomaquea* aristotélica. «Hay, pues, otra forma de la injusticia que es, por así decirlo, una parte de la injusticia total, igual que hay una forma de lo injusto que participa de la injusticia total de contrario a la ley. Otra prueba es esta: se puede cometer el adulterio proponiéndose una ganancia material y sacando un provecho de su acción, o bien dejarse llevar simplemente por el deseo, gastando su dinero e imponiéndose dispendios; en este último caso, al parecer, uno obedece más a su intemperancia que a un deseo de tomar más de lo que se le debe; en el otro, se es injusto,

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 127.

pero no inoperante, pues es evidente que no se tiene a la mira más que el provecho»<sup>31</sup>. En este mismo sentido nuestro autor da voz al Coro cuando se pregunta acerca de la inmutabilidad de la justicia: «contra corriente fluyen las aguas de los sagrados ríos, y la justicia y todo gira al revés. Entre los hombres, engañosas decisiones, y ya no está vigente la confianza en los dioses»<sup>32</sup>. Idéntico argumento será utilizado por Medea en la siguiente réplica a Jasón.

MEDEA: [...] «No es, desde luego, esto valor ni atrevimiento: mirar de frente a los amigos tras haberlos maltratado, sino el mayor de todos los vicios del hombre: la desvergüenza. [...] Yo te salvé, [...] Y a la serpiente que siempre insomne, guardaba el vellón puro de oro cubriéndolo con los múltiples repliegues de sus anillos, le di muerte, e hice brillar una luz para ti salvadora. Yo misma traicioné a mi padre y mi casa para ir contigo a Yolco [...] La confianza en los juramentos ya no existe, y no puedo saber si tu crees que los dioses de entonces ya no mandan, o que entre los hombres hay ahora nuevas leyes, [...] Pues, a mi juicio, quien es injusto y resulta hábil en el uso de la palabra, es reo del máximo castigo. [...] ¡Marcha! Pues estás preso del vivo deseo de tu joven esposa, al haber permanecido tanto tiempo fuera de la vista de la casa. ¡Celebra la boda!, pues tal vez -con ayuda de la divinidad se anunciará- estás celebrando una boda tal, que pronto te arrepentirás»<sup>33</sup>

Medea se siente desamparada legalmente y reclama la justicia de los dioses antiguos —que ya no mandan—, pues parece que entre los hombres ahora hay nuevas leyes, se queja la heroína. Es significativo el hecho de que Medea se sienta abandonada por los mismos dioses garantes de los juramentos conyugales que sí ampararon a Orestes en el proceso contra la sombra de Clitemestra. Las erinias reclamaban sin piedad la sangre del matricida, pero apaciguan sin embargo su resentimiento ante las persuasivas palabras de Atenea —que aprueba todo lo varonil—. La diosa exculpa al asesino alevoso después de que Apolo argumentara que Orestes mató a su madre siguiendo la profecía de su oráculo<sup>34</sup>.

APOLO: «¡Les has quitado todo el valor y has reducido a nada las promesas de fidelidad hechas a Hera, la diosa que da cumplimiento a las bodas, y a Zeus. También privas de honor con tus palabras a Cipris, de la que les nace a los mortales lo más grato. Sí, el lecho conyugal que asigna el destino al esposo y la esposa tiene más fuerza que un juramento, porque está custodiado por la justicia. Si, con los que se matan entre sí, te muestras remisa en castigarlos y mirarlos con ira, niego que persigas con justicia a Orestes.

CORIFEO: ¿Te ordenó Zeus —según dices tú— que anunciaras este oráculo a Orestes: que vengara la muerte de su padre, sin conceder a su madre honor ninguno?

APOLO: Sí, porque no es lo mismo que muera un varón noble, a quien se respeta por el cetro que Zeus le entregó, y además a manos de su esposa, pero que no se sirvió para hacerlo con valentía, de un arco que desde lejos dispara sus flechas [...] No es la que

<sup>31</sup> Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, ed. cit., p. 375

<sup>32</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit., p. 121.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 124-125-127.

<sup>34</sup> Esquilo, *Euménides*, Bernardo Perea Morales (trad.), Editorial Gredos, Madrid, 1986, p. 501, 522 y 523.

llaman madre la que engendra al hijo, sino que es sólo la nodriza del embrión recién sembrado. Engendra el que fecunda, mientras que ella sólo conserva el brote –sin que por ello dejen de ser extraños entre sí– con tal de que no se lo malogre una deidad. [...] Puede haber padre sin que haya madre»<sup>35</sup>.

La sumisión de Atenea al sexo masculino es aquí explícita cuando desempata con su voto el resultado del proceso: «voy a agregar mi voto a los que haya a favor de Orestes. No tengo madre que me alumbrara y, con todo mi corazón, apruebo siempre lo varonil, excepto el casarme, pues soy por completo de mi padre. Por eso, no voy a dar preferencia a la muerte de una mujer que mató a su esposo, al señor de la casa»<sup>36</sup>. Se canta después la victoria de la justicia de los varones, de Atenas y de Zeus: una justicia hecha por hombres para los hombres a la que nuestra fiera heroína, sin embargo, no se someterá.

De hecho, si avanzamos en la obra que nos ocupa, la concreción de la justicia a través de una venganza ejecutada en la persona de Jasón volverá a ser el estandarte que el Corifeo enarbole como principal argumentación cuando el Mensajero relata la terrible muerte entre llamas de Creonte y Glauce: «parece que la divinidad ha acumulado en este día y con toda justicia muchas desgracias contra Jasón»<sup>37</sup>. En el mismo sentido se expresa Aristóteles acerca del proceder del hombre injusto: «el hombre injusto parece ser aquel que obra contra la ley, el que toma más de lo que se le debe y, finalmente, el que falta a la equidad. [...] Puesto que el hombre injusto quiere tener más de lo que se le debe, se mostrará también injusto en lo que se refiere a los bienes de este mundo; y si no respecto de todos indistintamente, sí, por lo menos respecto de aquellos que llevan consigo la prosperidad y la adversidad»<sup>38</sup>. Postulado con el que coincide nuestro dramaturgo, que sin embargo disiente respecto a la tesis socrática según la cual la maldad es fruto de la ignorancia y el desconocimiento ya que el verdadero conocimiento del bien imposibilita para actuar mal, como comprobamos en las siguientes palabras de Medea: «comprendo qué clase de crimen voy a llevar a cabo, pero mi pasión es superior a mis reflexiones, como que ella resulta ser la causante de las mayores calamidades para los hombres»<sup>39</sup>. Estos versos anulan la tesis socrática<sup>40</sup> anteriormente citada e ilustrarían la creencia platónica de que

---

<sup>35</sup> El delirio procreador expresado por Apolo se refiere a que Zeus y Metis eran padres de Atenea, pero cuando Metis estaba embarazada, Zeus se la tragó para evitar que diera a luz un hijo que lo derrocaría. Cuando llegó el momento del parto Zeus ordenó a Hefesto que le diera un hachazo en la cabeza. Al hacerlo, salió Atenea.

<sup>36</sup> Esquilo, *Euménides*, ed. cit., p. 527.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>38</sup> Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, ed. cit., p. 372.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>40</sup> En Aristóteles y en Platón encontramos la sistematización del «intelectualismo socrático». En *Ética a Nicómaco* Aristóteles aduce: «así mismo unos dicen que no es posible que el que es prudente sea incontinente,

existe una parte racional y otra irracional en el alma: «ahora bien, cabe preguntarse cómo, juzgando con rectitud, puede uno obrar con incontinencia. Dicen algunos que, poseyendo la ciencia, esto es imposible; pues sería extraño –como pensaba Sócrates– que, residiendo en uno la ciencia, alguna cosa pudiera dominarla y llevarla de acá para allá como si fuera una esclava. Sócrates, en efecto, combatía de manera absoluta esta idea, como si no existiera incontinencia; porque nadie, en posesión de su buen juicio, obra en contra de lo que considera lo mejor; solo haría tal cosa por ignorancia»<sup>41</sup>.

La antítesis entre pasión y razón se plantea pues con límites muy difusos en la obra. Son muy atractivos las disertaciones racionales sobre la moderación –parece decirnos el autor–, pero muchas veces es imposible detener o controlar una pasión desenfrenada. Por otro lado, los monólogos de Medea sirven al propósito de ejemplificar la lucha que se establece en su interior entre estas dos corrientes antitéticas, detallando de manera pormenorizada la evolución interna del personaje.

MEDEA: «¡Ay, ay!, ¿qué haré? Pues mi corazón desfallece, mujeres, al ver el brillo de los ojos de mis hijos. No podría. ¡A paseo mis anteriores planes! Sacaré de esta tierra a estos hijos míos. ¿Por qué tengo, que por hacer sufrir a su padre con la desgracia de ellos, procurarme yo misma un mal que es el doble? No, yo no. ¡A paseo mis planes! ¡Pero bueno! ¿Qué es lo que me pasa? [...] ¡Mi mano no desfallecerá! [...] ¡No, por los dioses vengadores que viven en el Hades!»<sup>42</sup>

Medea no implora ya a los dioses griegos sino que, abandonada por ellos, jura que matará sus hijos por los dioses vengadores del Hades. En la línea de pensamiento del personaje entendemos que esta paradoja no se origina únicamente a partir de un sentimiento negativo hacia sus hijos: de hecho, el amor por sus hijos será una constante incluida por Eurípides en la línea argumental del personaje: el amor y el deseo de liberarlos de un destino que ella supone más cruel para ellos, el de vagar errantes, desterrados como indigentes sin hogar ni futuro, o el de entregarlos a manos de una cruel madrastra, se establecen como motivaciones para el crimen.

---

mientras que otros dicen que algunos hombres, aun siendo prudentes y hábiles, son incontinentes. Finalmente, se dice que hay quienes son incontinentes también en la ira, el honor y la ganancia». Aunque Sócrates hubiese rechazado este argumento pues creía que si se tiene conocimiento, ninguna otra cosa puede dominarnos o arrastrarnos como esclavos; consideraba que no existe la falta de dominio personal, pues nadie realiza acciones contra lo mejor si cree que es tal. En Platón también encontramos ejemplos de «optimismo ético»: «que ningún justo lo es voluntariamente, pues nadie jamás caería de ningún modo en ninguno de los grandes males de forma voluntaria» (Leyes, 73); «pues nadie es malo voluntariamente sino que por causa de cierta disposición perniciosa del cuerpo y un desarrollo sin educación el malo llega a serlo» (Timeo, 86b 1-5 y 86d 5-e2). En lo que sí coinciden Sócrates, Platón y Aristóteles es en cuanto a la importancia que supone la educación para la ética.

<sup>41</sup> Aristóteles, *Ética Nicomachea*, ed. cit., Libro VII, p. 423.

<sup>42</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit., p. 146.

MEDEA: «Y me echo a llorar ante la acción que a partir de aquí tengo que llevar a cabo. [...] No quiero, por actuar con indolencia, entregar mis hijos a otra mano más hostil para que me los mate»<sup>43</sup>

Aunque serán el dolor –una pasión incontenible– y el deseo de una venganza que repare la injusticia sufrida, como se ha venido demostrando en el desarrollo del presente análisis, los motores determinantes que motiven al personaje en la ejecución del filicidio.

MEDEA: «A tu corazón, en efecto, he devuelto el golpe, como debía. [...] Sábelo bien: El dolor me libera, con tal de que tu no rías. [...] Eso sí que no. Pues yo misma los enterraré con estas manos, llevándolos al santuario de Hera, [...] Aún no es nada tu llanto. Aguarda todavía tu vejez»<sup>44</sup>

De manera significativa, y aunque el Corifeo retira su apoyo a Medea en la ejecución del infanticidio, vuelve a intervenir ahora como corolario que pone fin a la tragedia, si no para mostrar su apoyo al filicidio como instrumento utilizado por Medea en su venganza, sí con una aseveración que pone el broche final a la nueva situación o resolución trágica por medio de la cual se ha restaurado la justicia conforme a la voluntad de los dioses, es decir, se ha vuelto a una situación de equilibrio donde la insolencia y soberbia del héroe Jasón ha sido castigada.

CORIFEO: «De muchos sucesos, Zeus en el Olimpo es el dispensador, y muchas cosas ejecutan los dioses inesperadamente. Lo que se esperaba no se cumple, en cambio, de lo inesperado encontró una solución un dios. Tal ha resultado este asunto»<sup>45</sup>

### 1.1.5. Apolonio de Rodas

Nos habla también de Medea el poema épico *Argonáuticas* que Apolonio de Rodas escribió entre 250 y 240 a. C. Se trata de una obra helenística en la que se intercalan otros géneros como la tragedia y la lírica. A la épica ingenua arcaica del texto subyace un mundo poético subjetivo que otorga, de manera especial al personaje de Medea, una gran profundidad mental y extraordinaria sensibilidad. Apolonio escoge en su desarrollo del mito el primer segmento argumental de la historia, que concluye con el regreso de los protagonistas a Yolcos. La trama no incluye la fase final más patética y efectista del mito, sino que se inicia con la partida de los héroes, deteniéndose en el canto IV, con la narración del enamoramiento entre Jasón y Medea, para pasar a la descripción de las pruebas que han de

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 136-137.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 160.



superar, y culminar con el viaje de vuelta al hogar. El total de *Las Argonáuticas* lo constituye un poema de unos seis mil versos, dividido en cuatro cantos. En nuestro análisis nos centraremos en los Cantos III y IV, en los que Medea tiene un papel de absoluto protagonismo y donde el personaje despliega una profundidad poética de gran belleza dramática.

### CANTO III: MEDEA

El canto comienza con el delicioso diálogo que mantienen Hera y Atenea –protectoras de Jasón– con Cepris –madre de Eros– a la que van a visitar con la intención de que convenza a su hijo para que «infunda en la doncella de Eetes el deseo por el hijo de Esón»

HERA: [...] «Pídele a tu hijo que infunda a la doncella de Eetes el deseo por el hijo de Esón. Pues si ella lo aconseja benévola, con facilidad, según creo, se llevará él de regreso a Yolcos la dorada piel, puesto que es muy astuta»<sup>46</sup>

La sencillez y humanidad con la que son presentados estos personajes divinos logra crear una complicidad y cercanía inmediata a la escena representada, en la cual las mujeres dotan a la conversación de un carácter humano cotidiano, propio de vecinas entre las que se da una relación de amistad. Este tratamiento otorgado a los personajes implica de manera específica a Medea, por cuanto el autor, a través de los monólogos interiores con los que se expresa el personaje, parece querer entrar en su mente hasta desentrañar los últimos repliegues de un pensar y sentir femeninos con una delicada sensibilidad. Medea aparece caracterizada como una joven bella, de larga cabellera rubia, virginal y sufriente enamorada, buena hija e inocente en cuanto a la ausencia de maldad implícita en sus primeras argumentaciones. El amor como elemento erótico condicionado por los tópicos tradicionales constituye el primer rasgo distintivo de Medea, siendo su condición de maga experta en hechicería el segundo aspecto definitorio del personaje. La infalible intervención de Eros provocará en ella el enamoramiento instantáneo por Jasón.

«Con ésta se encontraron ellos cuando iba de una cámara a otra en busca de su hermana. Pues Hera la había retenido en la casa, aunque antes no solía estar en ella, sino que por toda la jornada se ocupaba del templo de Hécate, ya que era la sacerdotisa de la diosa. Al verlos allí cerca, lanzó un grito, [...] Entretanto Eros llegó invisible a través de una blanca neblina. [...] Al instante, al pie del dintel en el vestíbulo, tras tensar el arco sacó de la aljaba un dardo aún no disparado y que acarrearía muchos gemidos. Con sus pies pequeños y sin ser visto franqueó el umbral con los ojos chispeantes. En su pequeñez acurrucado bajo el

---

<sup>46</sup> Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*, Canto III, Máximo Brioso Sánchez (trad.), Madrid, Editorial Cátedra, 2015, pp. 133-134.

propio Esónida, puso la muesca del dardo en medio de la cuerda y, tirando con ambas manos, lo lanzó contra Medea directamente. El ánimo de ella se quedó sin habla, [...] más su flecha ardía allí dentro del corazón de la joven, cual una llamarada»<sup>47</sup>

La conocida comparación del amor con una brasa ardiente sirve al propósito de describir la pasión destructiva y doliente que siente Medea en el interior de su mente y que se manifiesta también exteriormente a través de sus lívidas mejillas.

«No tenía ningún otro pensamiento y sentía anegarse su alma con un dulce dolor. Y cual una obrera que se ocupa del trabajo de la lana y que echa en el fogoso tizón unas ramas para disponer, ya despierta desde bien temprano, de una luz bajo su techo en plena noche, y del menudo tizón se levanta una llama que reduce a cenizas las ramillas todas; tal en su corazón recogida ardía oculta la funesta pasión, y tornaba lívidas y rojas por momentos sus tiernas mejillas en aquella turbación de su mente»<sup>48</sup>

En sus monólogos, Medea establecerá una lucha consigo misma ante la contradicción de tener que elegir entre obedecer a su padre, mostrándole la lealtad debida, y dejar que Jasón muera, o seguir el dictado de su amor y salvar al héroe.

«¿Por qué yo, desdichada, padezco estos dolores? Si él ha de perecer, ya sea el más preclaro de los héroes todos, ya sea como el peor, ¡que perezca!... ¡Ojalá que se libre sano y salvo! ¡Sí, que eso suceda, venerable diosa hija de Perses: que retorne a su casa escapando de la muerte! Más, si su destino es ser abatido por los toros, que antes sepa que yo al menos no me alegro de su aciago infortunio»<sup>49</sup>

El conflicto interior que sufre el personaje no cesa ni un instante, acaparando por completo su línea de pensamiento. Medea no puede escapar al tormento de su amor ni mediante el sueño del que despierta entre horrendas pesadillas.

«A la joven, reclinada en su lecho, le daba reposo en sus dolores un profundo sueño. [...] ¡Desdichada de mí, cómo me han espantado tan gravosos sueños! Temo que ese viaje de los héroes acarree ya algún gran infortunio. Por el extranjero tengo el alma en vilo... Que pretenda la mano allá lejos, entre su pueblo, de una joven Aquea, y ponga yo mis desvelos en mi doncellez y en la casa de mis padres...»<sup>50</sup>

Su sufrimiento es de tal intensidad que piensa en el suicidio como único medio de escapar al dolor.

«Desdichada, no espero cesar en mis dolores ni aunque él pereciera: entonces sí que él haría mi desgracia, cuando perdiera la vida. ¡Malhaya el pudor, malhaya mi rango!: ¡que, salvado

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 138-140.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 150.

gracias a mi y sin daño, se vaya donde le plazca! Y en ese mismo día en que él supere la prueba, yo moriré, ya enlazando mi garganta de una viga, ya tomando una droga que me rompa el alma»<sup>51</sup>

En los versos siguientes encontramos una referencia velada al estado emocional que presenta la *Medea* de Eurípides narrado por la Nodriza. Nos referimos a cuando Medea, afligida por su desgracia y agotada en su penar, no es vencida por el sueño. Se queja la heroína de que no le ocurre a ella como «a alguna madre a quien se le habían muerto los hijos la envolvía una profunda somnolencia. No ladraban los perros ya por la ciudad, no había sonoros ruidos, sino que el silencio se adueñaba de las tinieblas, más negras cada vez. Pero de Medea no se apodera el dulce sueño, pues en su amor por el Esónida la mantenían despierta mil cavilaciones, temerosa del furor poderoso de los toros con los que él iba a sucumbir con un destino indigno en el barbecho de Ares»<sup>52</sup>. Esta comparación tendrá su réplica en el Canto IV, en el que de nuevo se utiliza un símil materno como anticipación metafórica de la futura situación de Medea que, como hilandera, hace girar la rueda en la noche con sus hijos llorando alrededor. Este verso alude a la condición ineludible de Medea por la que el personaje es descrito como una Moira: diosa que hila la hebra de la vida y tejedora de un destino trágico. En este mismo contexto, la orfandad de los niños que nos narra Apolonio por la pérdida del esposo, alusiva a la muerte del padre, es sustituida de manera simbólica por la orfandad de la que nos habla Eurípides ante otro tipo de pérdida: la de haber sido abandonados por su padre.

«Pero mientras ella se consumía entre su gente sobrevino la Noche, que hace dormitar las faenas de los hombres, e impuso el reposo a la tierra toda por igual. Mas a ella ni siquiera un momento la hizo dormir el sueño, sino que su ánimo se revolvía, dolorido, en su pecho, igual que cuando una obrera laboriosa hace girar su huso en la noche y gimen sus hijos, huérfanos, en torno a ella, que ha quedado viuda, y las lágrimas le fluyen por las mejillas en su llanto por su sino tan lamentable; así se le humedecían las mejillas y en su interior su corazón se agitaba traspasado por agudos sufrimientos»<sup>53</sup>

Una vez que el personaje ha llegado al grado máximo de tensión y sufrimiento interno el nudo se desata. El conflicto se resuelve cuando finalmente el amor desbanca a lo ilícito de su pasión por un extranjero. «Con razón, el Eros de la Antigüedad es un dios cuya divinidad supera los límites de lo humano y que, por eso mismo, no puede ser comprendido ni representado. Podría intentar, como lo hicieron muchos antes de mí, desafiar a este demonio, cuyos efectos se extienden desde los espacios infinitos del cielo

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 212.

hasta los abismos más tenebrosos del infierno, pero flaquea mi valor para encontrar adecuadamente las imprevisibles paradojas del amor»<sup>54</sup>. La pasión se resuelve entonces como acción, por lo que el siguiente paso para Medea será elaborar un plan preciso destinado a conseguir el éxito de su amado. Aparece a partir de aquí una gran determinación en el personaje, que abandonando sus dudas y temores, tan pronto ve amanecer se peina y engalana con sus mejores vestidos y se dirige al templo de Hécate donde se reunirá con Jasón.

«Y ella, la muchacha, tan pronto como vio el alba aparecer, se anudó con sus manos los rubios cabellos, que tenía encrespados cayéndole en desorden, y frotó sus mejillas que ya estaban secas. Se ungió el cuerpo con un aceite de néctar y se puso un hermoso vestido, sujeto con broches de linda curvatura [...] A sus sirvientas, las llamó para que con premura uncieran a su carro mulos que las llevaran al muy bello templo de Hécate»<sup>55</sup>

La segunda característica esencial al personaje es su cualidad de maga a la que ya se alude al comienzo de la obra: «la de muchos hechizos»<sup>56</sup>. Aunque este rasgo aparecerá plenamente desarrollado cuando Medea pase a la acción o ejecución concreta de un plan: es en este momento cuando despliega todas sus artes y muestra sus poderes sobrenaturales, como cuando alecciona a Jasón sobre los pasos que ha de seguir dentro del ritual que lleva a cabo Medea en su invocación a Hécate.

«Presta atención ahora al modo en que yo puedo imaginar ayudarte. Cuando ya tú vayas y mi padre te dé para sembrar los dientes funestos que provienen de las fauces de la sierpe, entonces, luego de haber esperado la hora mediana de la noche por igual dividida, y de haberte bañado en la corriente de un río incansable, tú solo, lejos de los demás y con un manto negro, excava una fosa circular; en ella degüella un cordero hembra y, sin despiezarlo, ponlo allí crudo tras haber levantado en la fosa misma y de acuerdo con las normas una pira. Congráciate a la hija única de Perses, a Hécate, vertiendo de una copa el producto de las colmenas de las abejas. Y entonces, una vez que te hayas congraciado a la diosa, sin haberte olvidado de ella, retírate de la pira»<sup>57</sup>

Y en el canto IV cuando el autor vuelve a subrayar este rasgo al referirse al adormecimiento del dragón insomne por los encantamientos de Medea.

«Pero ella, con una rama recién cortada de enebro que mojaba en su brebaje, entre encantamientos le rociaba con drogas eficaces los ojos, y el poderoso olor de la pócima la

---

<sup>54</sup> Carl Gustav Jung. *Sobre el amor*. Luciano Elizaincín (trad.), Madrid, Editorial Trotta, 2015, p. 28. [Recuerdos, 355 s.] *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung*; Walter, Olten/Freiburg i. Br; 1971, con Aniela Jaffé; [versión castellana, Recuerdos, sueños, pensamientos, Seix Barral, Barcelona, 1964].

<sup>55</sup> Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*, ed. cit, p. 156.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 132. Apolonio aplica a Medea el mismo epíteto que Homero a la maga Circe.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pp. 161-162.

rodeaba de sueño»<sup>58</sup>

También en el canto IV, Medea recurre a la maga Circe –su tía y maestra en el arte de la magia– para que purifique a Jasón después de que éste haya dado muerte a su hermano Apsirto:

«Primeramente, para la expiación del homicidio irreparable, extendió ella por encima la cría de una cerda cuyas ubres aún rebosaban en razón del parto de su vientre, y, tras segarle el garguero, les empapó las manos con la sangre. En segundo lugar, invocando al Zeus de las purificaciones y los crímenes y que ampara las súplicas, también con otras libaciones lo hizo propicio.»<sup>59</sup>

### 1.1.6. Ovidio

En el ámbito romano poseemos tres versiones del mito, escritas entre los siglos I a. C. y I d. C., en el marco de diferentes géneros literarios. Ovidio trató la figura de Medea en la carta XII de sus *Heroidas*<sup>60</sup> y en el Libro VII de sus *Metamorfosis*<sup>61</sup>. Ya en época imperial (I d. C.), debemos a Séneca la composición de su tragedia *Medea*.

#### MEDEA EN *LAS METAMORFOSIS*

El pasaje del poema de Ovidio en el que relata el mito de Medea presenta grandes similitudes argumentales con las *Argonáuticas* de Apolonio por lo que se refiere a la estructura de la narración. Ovidio también escoge la primera fase del mito aún cuando reduce su extensión y amplía la estancia en Yolcos, inexistente en la obra del alejandrino. Medea aparece, también aquí, como una joven dotada de una gran inteligencia y profundidad mental. Además Ovidio confiere al personaje las dos cualidades esenciales con las que Apolonio dota a su Medea: la primera se refiere al «amor» como determinante para definir el carácter y evolución del conflicto interno del personaje. En segundo lugar, el autor se recrea en sus poderes como «maga», habilidad que emerge con toda su fuerza, al igual que en la Medea de Apolonio, en el momento en el que el personaje en su atormentado debate con el amor consigue resolver su contradicción interna. Tras una brevísima alusión al viaje de la nave Argo hacia la Cólquide, el relato se centra en el amor

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>60</sup> Ovidio Nasón, Publio, *Heroidas*, Francisca Moya del Baño (trad.), Salamanca, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

<sup>61</sup> Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis*. Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias (trad.), Madrid, Editorial Cátedra, 2012.

de Medea por Jasón: un monólogo en el que la propia heroína nos hará partícipes de sus dudas y tormento interior ante lo vano de su oposición frente a la voluntad de los dioses.

«[...] y, tras haber luchado durante mucho tiempo, después de que no podía vencer con la razón su locura, dice: Medea, en vano ofreces resistencia: no sé qué dios se opone a ti y algo admirable es esto o, sin duda, algo semejante a esto es lo que se llama estar enamorado. Pues, ¿por qué las órdenes de mi padre me parecen excesivamente duras?»<sup>62</sup>

Ovidio utiliza como recurso dramático dentro del poema un tipo de monólogo conflictual característico del género trágico, cuyo uso encontramos en las tragedias que sobre Medea escribieron Eurípides y Séneca. En la lucha que Medea establece con el amor aparece la duplicidad que también poseía la Medea de Apolonio, por la cual el personaje habla y se contesta a sí mismo como si obedeciera a dos fuerzas contrarias que luchan entre sí por imponerse una a la otra. En estos versos Medea se reta a sí misma ante la imposibilidad de expulsar de su corazón la loca pasión que la abrasa.

«Expulsa si puedes, desgraciada, de tu corazón de doncella las llamas que de él se han adueñado»<sup>63</sup>

Cuando finalmente reconoce a su voluntad vencida por su deseo, aún continúa latiendo una parte del conflicto que la atormenta, pues como ella misma reconoce, «viendo lo mejor, sigue sin embargo, lo peor», aun siendo conocedora de que su decisión, ineludible a su voluntad, será funesta.

«Si fuera capaz, estaría en mi sano juicio; pero me arrastra contra mi voluntad una nueva fuerza, y mi deseo me aconseja una cosa, mi mente otra<sup>64</sup>: ¡veo lo mejor y estoy de acuerdo con ello, sigo lo peor! [...] Que él viva o muera está en manos de los dioses; ¡sin embargo, que viva!»<sup>65</sup>

Esta tensión insoportable, producida al insertar en la estructura dramática del monólogo dos fuerzas de pensamiento de igual intensidad y signo contrario, será como decíamos un recurso narrativo que también utilizará Séneca en su tragedia, como cuando

---

<sup>62</sup> Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis*, Libro VII (10-14), ed.cit, pp. 422-424.

<sup>63</sup> *Ibidem*, 17-18 (p. 424).

<sup>64</sup> Resuena en estos párrafos lo que en el siglo XVII desarrollará de manera magistral Baruch de Spinoza acerca de la servidumbre humana o la fuerza de los afectos. La parte cuarta de su *Ética* comienza de la siguiente manera: «Llamo *servidumbre* a la impotencia humana para moderar y reprimir sus afectos, pues el hombre sometido a los afectos no es independiente, sino que está bajo la jurisdicción de la fortuna, cuyo poder sobre él llega hasta tal punto que a menudo se siente obligado, aun viendo lo que es mejor para él, a hacer lo que es peor». Ver el análisis completo en Baruch de Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Vidal Peña (trad., introducción y notas); Gabriel Albiac (notas y epílogo), Madrid, Tecnos, 2007, pp. 279-281 y ss.

<sup>65</sup> *Ibidem*, 18-24 (p. 424).

Medea habla con su propia ira, otorgándole a ésta entidad de personaje. Asimismo, este principio de racionalidad lo encontramos también en la *Medea* de Eurípides, donde si bien la razón no tiene el poder suficiente para guiar la acción del personaje no queda por ello anulada en su totalidad. En el aludido primer monólogo de Ovidio se mantiene la dualidad en el interior del personaje por la cual dos mujeres distintas hablarán por boca de Medea. Este conflicto interno queda resuelto cuando Medea decide ayudar a Jasón a cambio de un matrimonio solemne y de un vínculo de gratitud que mantendrá a Jasón unido a ella por siempre.

«¿Por qué tienes miedo estando segura? ¡Prepárate y aleja toda tardanza! Siempre se deberá a ti Jasón, te unirá a él en solemne matrimonio y en las ciudades pelagasas serás honrada como salvadora por una multitud de madres»<sup>66</sup>

Medea desea ser honrada con honores en tierras que sobrepasan con mucho en cultura y técnicas a su tierra bárbara.

«Ciertamente mi padre es cruel, ciertamente mi tierra es bárbara[...] No dejaré grandes cosas, obtendré grandes cosas: el honor de haber salvado la juventud aquí y el conocimiento de un sitio mejor y ciudades cuya fama incluso aquí tienen fuerza, y cultura y técnicas de esos lugares, y el Esónida [...]»<sup>67</sup>

Pero unos versos más adelante el giro de sus pensamientos marcará un cambio de rumbo radical.

«Considera cuan gran impiedad intentas alcanzar y, mientras te está permitido, evita el crimen. Dijo y ante sus ojos se habían alzado la rectitud, el amor filial y la dignidad, y Cupido ya ofrecía su espalda vencida»<sup>68</sup>

Se detiene Ovidio en este punto para inmediatamente después relatar el encuentro que se produce entre la pareja en el umbroso bosque y escondida selva que sirven de protección a Hécate. En el momento en el que Medea ve a Jasón «la extinguida llama volvió a brillar»<sup>69</sup>. Declarándose vencida y extraviada por el amor, Medea confiesa a su amado que aún conociendo el sentido de la verdad, del bien en términos aristotélicos, no puede actuar conforme a ella.

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 425.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 425-426.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 427.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 427.

«Veo qué voy a hacer y no me extraviará el desconocimiento de la verdad sino el amor»<sup>70</sup>

Entonces Jasón juró por los misterios de la diosa Hécate unirse a Medea en matrimonio, «recibió al punto unas hierbas encantadas y aprendió su uso, y, alegre, volvió al palacio»<sup>71</sup> seguro del éxito de su empresa. Una vez alcanzado el éxito, «el héroe esonio se adueñó del oro y, orgulloso por el botín, llevando consigo a la responsable del don, un segundo botín, alcanzó vencedor junto con su esposa el puerto de Iolco»<sup>72</sup>. Con respecto al asesinato de Apsirto a manos de Medea, éste es obviado por Ovidio, como lo es el viaje de vuelta a Yolcos. El dramaturgo se centra en los saberes sobrenaturales de Medea de los cuales el personaje hará uso en dos ocasiones: la primera con el fin de salvar a Jasón de una muerte segura, y la segunda con el propósito de rejuvenecer a Esón, padre de Jasón, pues el anciano se encuentra ya en la antesala de la muerte. El autor tomará en este punto la cualidad de Medea como maga, segunda característica esencial de carácter positivo con la que Ovidio construye su personaje, recreándose con todo lujo de detalles en las condiciones que han de darse y los pasos que sigue Medea en su ritual de rejuvenecimiento: en primer lugar, la luna ha de estar llena, Medea va descalza y sin adornos, cumple con el ceremonial del uso mágico repetido del número tres, realiza sus invocaciones a la Noche, a los astros, a Hécate, a los encantamientos y artes de los magos, a la Tierra, a las brisas y vientos y montes y ríos y lagos, y dioses todos de los bosques y dioses todos de la noche.

«Faltaban tres noches para que los cuernos se reunieran en un todo y formaran el círculo. Una vez que la luna brilló en toda su plenitud y contempló la tierra con su imagen completa, sale ella del palacio vestida de ropas desceñidas, con el pie descalzo, con sus cabellos sin adornos extendidos sobre los hombros y en medio de los callados silencios de la noche lleva sin compañía sus pasos errantes. [...] se volvió tres veces, tres veces roció su cabellera con aguas recogidas del río y soltó su boca con tres alaridos y, doblando la rodilla sobre la dura tierra, dice: Noche, la mayor cómplice de los secretos, y vosotros astros dorados, que juntamente con la luna sucedéis a los fuegos diurnos, y tú, Hécate de tres cabezas, que te acercas como conocedora y auxiliadora de mis intenciones, y vosotros, encantamientos y artes de magos, y tú, Tierra, que abasteces a los magos de eficaces hierbas, y vosotros, brisas y vientos y montes y ríos y lagos, y dioses todos de los bosques y dioses todos de la noche, asistidme. [...] También a ti, Luna, te arrastro [...]»<sup>73</sup>

Y en lo que hoy sería una escena fantástica de ciencia ficción, Ovidio hace llegar a modo de nave espacial, un carro alado conducido por dragones voladores al que sube Medea, para desde el cielo divisar las hierbas que crecen a lo ancho y largo de Tesalia, y que

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 427.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 428.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 430.

<sup>73</sup> *Ibidem*, pp. 431-432.



irá recogiendo según convenga a su fórmula magistral: «unas las arrancará de raíz, otras las siega con la hoja curva de su hoz de bronce».

«Allí estaba el carro bajado del cielo. Tan pronto como subió a él y acarició los frenados cuellos de los dragones y agitó en sus manos las ligeras riendas, es arrebatada a lo alto y contempla abajo la tesalia Tempe y dirige a sus serpientes hacia regiones determinadas y cuidadosamente examina las hierbas que ha producido el Osa, las que ha producido el alto Pelio y el Otris y el Pindo y el Olimpo más alto que el Pindo y, de las que le parecen bien, unas las arranca de raíz, otras las siega con la hoja curva de su hoz de bronce»<sup>74</sup>

De vuelta de este fantástico viaje alado Medea completará la preparación del ritual con dos altares en los que llevará a cabo el sacrificio de una víctima negra a Hécate:

«[...] y levanta dos altares de césped, en la derecha el de Hécate y en la izquierda el de la juventud. Después de que los rodeó de verbenas y de ramos silvestres, en dos fosas con tierra sacada no lejos de allí hace sacrificios y clava el cuchillo en la garganta de negro vellón e inunda las amplias zanjas con sangre»<sup>75</sup>

A continuación llevará a cabo la acción ritual por la cual el anciano Esón recuperará su juventud.

«Medea, con los cabellos en desorden a manera de las Bacantes, da vueltas en torno a los altares [...] y tres veces purifica al anciano con llamas, tres veces con agua, tres con azufre. Entretanto en un caldero de bronce allí colocado está hirviendo el potente brebaje y salta y blanquea de esponjosas espumas. [...] lo removi6 todo y mezcl6 lo de abajo con lo de arriba. [...] Medea, empuñando una espada, seccion6 la garganta del anciano y, dejando salir la sangre antigua, la llena con sus jugos; una vez que Es6n los embebi6 reci6ndolos por la boca o por la herida, su barba y sus cabellos, despojados de canicie, adoptaron un color negro, huye expulsada la escualidez, se alejan la palidez y la decrepitud y las profundas arrugas se llenan con carne a6adida y sus miembros rebosan vigor; Es6n se maravilla y recuerda que 6l era as6 en otro tiempo cuarenta a6os antes»<sup>76</sup>

Otro dato de inter6s es que si bien en la obra de Ovidio Medea asesina a Pelias, no llevar6 a cabo el crimen a trav6s de la magia, sino por medio del enga6o, pues finge un falso ritual. El prop6sito, adem6s, podr6amos decir, es justo: recuperar el trono que leg6itimamente pertenece a Jas6n. Por lo cual, si nos atenemos a la construcci6n del personaje, en Ovidio, esta acci6n, aunque pueda ser reprobable desde el punto de vista moral, no define la totalidad del personaje ni afecta a la cualidad positiva de sus poderes como maga. No se deduce pues de este hecho que la naturaleza del personaje sea intr6nsecamente malvada, como tampoco que sus pr6cticas rituales obedezcan a una magia

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, 219-227 p. 433.

<sup>75</sup> *Ibidem*, 240-245 p. 434.

<sup>76</sup> *Ibidem*, pp. 435-436.

negra instalada en el mundo de las sombras y portadora del mal. Al contrario que en Séneca, donde los poderes mágicos de Medea son otorgados al personaje por su autor en un sentido estrictamente negativo, por tratarse de una magia perteneciente al mundo de Hades: un poder aniquilador que trastoca el orden de las cosas para subvertir bien por mal.

## MEDEA EN *LAS HEROIDAS*

### *Carta XII de Medea a Jasón*

En esta carta Ovidio nos habla de una Medea adulta, una mujer doliente que escribe a su esposo después de haber sido abandonada por él en Corinto. Nada nos dice el autor del espacio escenográfico donde se desarrolla la escena: la imaginación puede llevarnos a situar a Medea en su palacio, escribiendo bajo la luz de una antorcha mientras sus lágrimas emborronan el papel sobre el que escribe a Jasón. Sin embargo, y aunque el contenido de la epístola es de una intensa gravedad dramática, que la carta llegue o no a su remitente es problema menor, por cuanto este objetivo se subordina en el personaje a la urgencia en la escritura o, para ser más precisos, a la necesidad en el decir de un amor que no es posible acallar. Medea podría pues encontrarse también en un espacio abierto al vacío, sin objeto físico alguno, en el que sólo estuvieran ella y el vagar y libre discurrir de su mente en un monólogo o soliloquio sin receptor aparente. Desde esta lamentable situación inicia su monólogo con irónico reproche a Jasón.

«[Desterrada, indigente, despreciada, habla Medea al casado de nuevo: o ¿no tienes tiempo alguno libre por los asuntos de tu reino?]»<sup>77</sup>

En su desesperación Medea sólo desea haber muerto antes de haberle prestado ayuda a Jasón, refiriéndose a las Parcas dispensadoras de los destinos de los mortales que, en su papel como tejedoras, deberían haber «vaciado» los husos de Medea: desposeerlos de lana o hilo con los que poder tejer un futuro que ha resultado ser aciago para la heroína.

«Pero yo, reina de los Colcos, recuerdo, tuve tiempo para ti cuando pedías que mis artes te socorrieran. Entonces las hermanas que dispensan los destinos mortales habían debido vaciar mis husos. // Entonces pude, Medea, morir sin culpa. Todo lo que he vivido desde ese momento ha sido un suplicio»<sup>78</sup>

Echa en cara Medea a Jasón el pasado amoroso que los vincula y haberle prestado

---

<sup>77</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, ed. cit; p. 84.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 84.

ayuda, pues todo lo vivido desde el instante mismo en que le conoció ha sido un suplicio.

«Algún placer hay en echar en cara a un ingrato los favores. Lo saborearé. Sólo este gozo conseguiré de ti»<sup>79</sup>

Sobre la funesta inevitabilidad de su amor se lamenta la heroína.

«Entonces te vi yo; entonces empecé a saber quién eras. Aquello era el principio de las desgracias de mi corazón. Te vi y perecí, y me inflamé con un fuego desconocido, como arde una antorcha de pino junto a las aras de los grandes dioses»<sup>80</sup>

Como en la Medea de las *Metamorfosis* y en la *Medea* de Apolonio se evoca aquí una contradicción interna en el personaje que se debate entre el amor a Jasón y el temor de verle perecer.

«Cuando profundamente herida caí en el lecho puesto en mi alcoba, la noche, cuan larga fue, la pasé anegada en llanto. Ante mis ojos estaban los toros y la nefanda cosecha, // ante mis ojos estaba la serpiente siempre en vela; aquí está el amor, aquí el temor; el temor acrecienta el mismo amor»<sup>81</sup>

Recuerda Medea cuando se reunieron en el templo de Diana, y la pérfida boca de Jasón habló primero para suplicar su ayuda prometiéndole matrimonio.

«Por mis desgracias te suplico, de las que puedes ser alivio, por tu linaje, y por el numen de tu abuelo que todo lo ve, por los tres rostros de Diana y sus arcanos ritos. // y por los demás dioses, si por ventura este pueblo los tiene, oh virgen, ten compasión de mí, ten compasión de los míos; hazme por estos favores tuyo para toda la vida. [...] // ¡que mi espíritu se desvanezca en las ligeras brisas antes de que haya alguna esposa, a no ser tú, en mi tálamo»<sup>82</sup>

Esta vuelta al pasado es para Medea una vuelta a su juventud en la que era una muchacha sencilla, crédula de palabras y lágrimas que ahora en la madurez reconoce fraudulentas; pero por encima de la amargura de la mujer que ahora sabe con certeza que fue engañada, en el tono del discurso predomina un sentimiento romántico que endulza cada palabra.

«[...] y tu diestra unida a mi diestra conmovieron el alma de una muchacha sencilla. Vi también tus lágrimas (¿o hay también parte de engaño en ellas?). Así, en seguida, fui una

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>80</sup> *Ibidem*. P. 85.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 87.

muchacha cautivada por tus palabras»<sup>83</sup>

Será a partir de este momento cuando la memoria se torne violenta. Medea arremete contra Jasón con una enorme agresividad al desgranar una a una las grandes traiciones y crímenes que llevó a cabo por favorecerle.

«Fue traicionado mi padre, mi reino y mi patria abandoné. // He soportado como un obsequio estar en un destierro que se me permite. Mi virginidad llegó a ser botín de un ladrón extranjero. A mi inmejorable hermana abandoné junto con mi querida madre. Pero al huir no te abandoné, hermano, sin mí. Mi carta calla en este lugar solamente; // osó hacer mi diestra lo que no osa escribir. Así yo, pero contigo, debí ser despedazada»<sup>84</sup>

Pero aún dentro de este odio, el amor pervive en sus palabras, como en esta bellísima imagen de una muerte deseada por Medea en la que ambos deberían haber perecido abrazados, pegados sus huesos al ser aplastados por las Simplégades después de haber cometido tales atrocidades.

«Ojalá las Simplégades nos hubieran deshecho abrazados y se pegasen mis huesos a los tuyos»<sup>85</sup>

El dolor y el resentimiento son el motor que pone en marcha el pensar y el decir del personaje como si ambos se abrieran paso a través del amor, que siempre permanece en ella, como cuando confiesa que en la noche no consigue conciliar el sueño ahora que los brazos de Jasón no la cobijan al dormir.

«No me es grato el día; mis noches pasan en vela amargas // y el sueño no acoge a esta desgraciada en su suave pecho. [...] Los miembros que yo salvé los abraza ahora mi rival y ella goza del fruto de mis fatigas»<sup>86</sup>

O cuando suplica por sus hijos pidiéndole a Jasón que le devuelva el lecho.

«Si no valgo nada para ti, mira a nuestros hijos comunes: una madrastra cruel se enseñará con mis niños. Y son demasiado semejantes a ti y me conmuevo por el parecido. // y cuantas veces los miro mis ojos se humedecen. Te suplico por los dioses, por los rayos de la llama ancestral, por mis merecimientos y por los dos hijos, prendas de nuestro amor, devuélveme el lecho por el que, insensata de mí, abandoné tantas cosas. Cumple tu promesa y devuélveme la ayuda»<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>84</sup> *Ibidem*, pp. 89.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 92. Esta función otorgada a la ira será tomada por Séneca en su Medea.

Más adelante Medea es arrastrada por la ira y alude de manera velada a su venganza (Iré a donde me lleve la ira), como también ocurre en la *Medea* de Séneca: «ira, por donde tú me llevas, yo te sigo»<sup>88</sup> La ira tomará en ambos autores el relevo al resentimiento dentro del personaje con el objetivo de servir como motivador de una mayor intensidad y efectividad necesarias para la ejecución de los crímenes. Aunque, a diferencia de Séneca, cuando la Medea de Ovidio pronuncia estas palabras aún subyace palpitante en ella el amor.

«A éstos muy pronto... Pero ¿qué importa predecir el castigo? Mi ira lleva en sus seno enormes amenazas. Iré a donde me lleve la ira. Me arrepentiré quizá de esta acción: // también me arrepiento de haber protegido a un marido infiel. Verá esto el dios que ahora atormenta mi pecho. Ciertamente mi alma urde un no sé qué muy terrible»<sup>89</sup>

Las referencias al mito de Medea las encontramos en otra de las cartas de las *Heroidas*, concretamente en la epístola que Paris envía a Helena, en la que cita a Jasón como ejemplo de hombre que comete un agravio y no por ello su patria ha de resultar afectada.

«En nuevo navío transportó el pegaseo Jasón a la de Fasis y no fue herida por el ejército de Colcos la tierra de Tesalia»<sup>90</sup>

En su respuesta a Paris, Helena recuerda a Medea como joven inocente, engañada por las falsas promesas de Jasón.

«¿Quién, si soy ultrajada, me socorrerá en las riberas frigias? ¿Dónde buscaré a mis hermanos, dónde la ayuda de mi padre? Todo a Medea se lo prometió el falaz Jasón. ¿Acaso no fue expulsada del palacio de Esón? No había un Eetes al que, despreciada, pudiese volver, ni Idía, su madre, ni Calcíope su hermana. No temo nada tal, pero tampoco Medea lo temía: se engaña la buena esperanza por un augurio a menudo propicio»<sup>91</sup>

Una última mención la encontramos en la carta enviada por Hero a Leandro. En el conflicto que la joven mantiene consigo misma entre atender a la pasión o al recato, recuerda que basta con que una vez el amante logre acercarse a su enamorada para que llegue su perdición.

«Una vez el pegaseo Jasón se introdujo en Colcos, se llevó a la Fáside montada en veloz popa»<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> Séneca, *Medea*, Jesús Luque Moreno, (trd.) Editorial Gredos, Madrid, 2010, Acto quinto, p. 80.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>90</sup> Ovidio, *Heroidas*, Carta XVI, ed. cit., p. 135.

<sup>91</sup> Ovidio, *Heroidas*, Carta XVII, ed. cit., p. 146.

<sup>92</sup> Ovidio, *Heroidas*, Carta XIX, ed. cit., p. 166.

### 1.1.7. Séneca

En el año 60-61 d. C. Séneca, basándose de manera especial en la versión trágica de Ovidio, presenta una *Medea* en la que plasma los rasgos de una mujer malvada, sanguinaria y horrible monstruo cuyas acciones responden esencialmente al motor del furor y la ira. Para una mayor comprensión del personaje remitimos al Capítulo tres en el que analizaremos la película «Medea 2» del realizador Javier Aguirre. Dado que el guión se extrae textualmente de la obra literaria, el análisis del personaje de Medea se aborda en el citado capítulo desde un pormenorizado estudio de su línea de pensamiento dentro del texto senecano. Si adelantaremos una breve consideración comparativa entre la *Medea* escrita por Eurípides y la *Medea* de Séneca en cuanto al dispar tratamiento dado a este personaje femenino por parte de ambos autores en relación al concepto de crueldad. En primer lugar nos referiremos a la acusación de misoginia vertida sobre Eurípides en base a frases como la pronunciada por Jasón en su primer encuentro con Medea: «de suerte que los mortales deberían engendrar a sus hijos de cualquier otra forma, sin que existiera la femenina stirpe, y así no existiría desgracia alguna para los hombres»<sup>93</sup>, no compartimos aquí dicha opinión por considerar este juicio sujeto a anacronismo. El hecho nos parece, además, esencial por cuanto entendemos que cuando Jasón habla no puede afirmarse que lo haga por boca de su autor, como podría argumentarse. Pensamos que Eurípides como dramaturgo escribe al dictado del personaje, dando así voz a un pensamiento valorativo de carácter negativo acerca de la condición femenina que representaba un lugar común en el imaginario griego masculino de la época: de donde no es posible deducir que Eurípides como escritor compartiese o no dicho juicio. Su labor como creador consiste en aportar, y esto lo logra de manera brillante, dispares e irreconciliables puntos de vista entre los personajes Jasón y Medea, mostrando la evidencia de una paradoja irresoluble a través de un proceso creativo dramático que el dramaturgo August Strindberg describe como vivencia múltiple: «sin embargo, cuando llego a casa y me pongo ante mi mesa de escribir, revivo; [...] Vivo, y vivo de forma múltiple, todas las vidas humanas que construyo: alegre con los alegres, malo con los malos, bueno con los buenos; abandono mi propia persona y hablo por boca de los niños, de las mujeres, de los viejos; soy rey y mendigo, soy el más encumbrado, el tirano, y el más despreciado, el perseguido enemigo del tirano; tengo todos los puntos de vista y

---

<sup>93</sup> Eurípides, *Medea*, Antonio Guzmán Guerra (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 127.

profeso todas las religiones, vivo en todas las épocas y he dejado incluso de existir. Es un estado que proporciona una felicidad indescriptible».<sup>94</sup>

Por otro lado, dentro de este antagonismo de guerra entre sexos planteado en la obra, el autor da voz a la heroína en uno de sus monólogos más representativos acerca de la condición de la mujer en Grecia: «mujeres de Corinto, he salido de casa para evitarme cualquier reproche vuestro [...] De todas las cosas, cuantas están vivas y tienen razón, las mujeres somos la más desgraciada criatura. [...] Lo primero debemos comprarnos un esposo, [...] y si nuestro marido convive con nosotras sin aplicar la fuerza del yugo, la vida resulta envidiable. En caso contrario, mejor es morir. Y un hombre, cuando le supone un fardo convivir con los de casa, se marcha fuera, y acaba con el hastío de su corazón. Nosotras, en cambio, por fuerza tenemos que mirar a un solo individuo. Dicen que nosotras vivimos una vida sin peligros en casa, mientras ellos combaten con la lanza. Pues tres veces preferiría estar firme junto a un escudo que parir una sola vez. [...]»<sup>95</sup>. A lo que hay que añadir que Eurípides ponga también en boca del Coro argumentos que evidencian la injusta situación de la mujer en la Grecia del s. IV a. C. No se establecerán desde aquí consideraciones anacrónicas desde las que establecer un juicio impregnado de significaciones actuales por considerar que éstas, más que aclarar, contribuirían a perturbar la correcta interpretación de los conceptos esenciales a la obra. Siguiendo esta argumentación, dentro del presente trabajo, el análisis de la *Medea* de Eurípides ha sido abordado tomando el concepto de «justicia» como idea central y estructural a la obra, que sirve además al propósito de guía desde la que encarar en profundidad los antagonismos dramáticos planteados entre los diferentes personajes. Como ocurre en la estrofa 1, cuando el Coro reclama justicia y canta: «circularán las leyendas hasta que mi vida alcance buena fama; ya llega el prestigio al linaje femenino. No por más tiempo la malsonante fama alcanzará a las mujeres»<sup>96</sup>. O cuando Medea en su primera intervención se dirige al Coro reclamando justicia para ella y para las mujeres de Corinto<sup>97</sup>. Nos parece un hecho claro que Eurípides nos ofrece a una Medea víctima de haber sufrido injusticia por cuanto el autor la dota de múltiples razones y circunstancias que podríamos llamar «atenuantes». Le ofrece los apoyos del Coro, de Egeo y de la Nodriz a lo largo de toda la obra, y la convierte además en líder de las mujeres corintias, ofreciendo al personaje argumentos que denuncian una situación de desigualdad con respecto a los hombres que atañe a todas.

---

<sup>94</sup>August Strindberg, *Solo*, Manuel Abella (trad.), Mármara Ediciones, 2015, p. 71.

<sup>95</sup> *Ibidem*, pp. 113-115.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>97</sup> *Ibidem*, pp. 113-115.

Eurípides toma de la mano a su personaje aliándose con su dolor durante todo su recorrido dramático, e incluso el asesinato de sus propios hijos se resuelve como condición esencial para que Medea pueda retornar a su origen mítico, al que su autor la devuelve purificada. De todo lo cual resulta una aterradora tragedia impregnada de poesía, en la que el ideal de justicia es finalmente restituido conforme a la ley divina en el personaje de Medea, así como restablecido en cuanto orden social y cósmico.

Con respecto al tratamiento que da Séneca a este personaje femenino, sí encontramos en el autor una manipulación perversa del personaje de Medea en razón al sexo al que pertenece. Séneca deja sola a Medea, sometida al juicio implacable del resto de personajes. Así, la Nodriz la describe como: «ménade en trance, frenética al ser poseída por la divinidad»<sup>98</sup>. Jasón dice de Medea: «está loca, lleva el odio por delante: todo su dolor se refleja en su rostro»<sup>99</sup>. Creonte la llama: «monstruo cruel y horripilante»<sup>100</sup>. Y por último, un Coro, formado únicamente por hombres, la juzga como ménade cruenta, rechazándola, como si la pusieran contra la pared para después lapidarla. No hay comunicación entre el Coro y Medea; se trata de dos discursos separados e irreconciliables, de posiciones extremas. No se ven. No se escuchan. Habitan el mismo espacio físico de manera atroz: para nunca encontrarse. Pues no es posible ningún tipo de comunicación, ya sea verbal, espiritual, emocional o simbólica. Los varones del Coro ejecutan un linchamiento hacia Medea en defensa de una moral estoica, pero también en base al sexo de la heroína, esto es, por su condición de mujer. Pensamos que el Coro habla aquí al dictado del propio Séneca, cuando como dramaturgo construye un personaje de Medea al que dota de un tipo de maldad que nos presenta como inherente al sexo femenino: graduación en el mal que sólo una Ménade puede alcanzar. Construida como tal, Medea responde a las expectativas de su creador literario cuando después de haber asesinado a sus hijos, lanza sus cuerpos inertes a los pies de Jasón, como quien arroja carne a un perro para que la devore. A la mente humana le es difícil concebir una crueldad mayor.

Para concluir, podemos afirmar que las fuentes literarias antiguas del mito han modelado el carácter del personaje de Medea y condicionado su trayectoria artística. En base al recorrido que hemos realizado por las diferentes caracterizaciones que los autores clásicos han efectuado de Medea, se constata que es con la tragedia de Eurípides cuando el personaje sufre los cambios más radicales en su evolución. Hasta entonces, los rasgos que

---

<sup>98</sup> Séneca, *Medea*, Jesús Luque Moreno (trad.), Madrid, Editorial Gredos, 2010, p. 46.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 35.



definen a Medea son los de nigromante y extranjera. Hesíodo se refiere a ella como «la joven de ojos vivos»<sup>101</sup> haciendo alusión a su descendencia divina, mientras que Píndaro amplía sus virtudes como salvadora de la nave Argo y de sus tripulantes «la hija animosa de Eetes con hálito dio de su boca inmortal, ella, princesa de los colcos. Y de esta suerte dijo a los semidioses tripulantes del lancero Jasón»<sup>102</sup>, además de su consideración de extranjera experta en magia, con el añadido de un hecho esencial: es la asesina de Pelias. «Si, con argucias mató Jasón a la sierpe de ojos verdes, de Iomo irisante, oh Arcesilao, y raptó a Medea, porque ella lo quiso, la asesina de Pelias»<sup>103</sup>. Por contra, Apolonio perfila una Medea mucho más humana, con rasgos de inocente ternura. Pero será Eurípides el que cree el acontecimiento teatral del filicidio dentro de la trama con la consiguiente responsabilidad moral de Medea por el asesinato de sus hijos. Ovidio y posteriormente Séneca serán deudores de esta Medea, aunque cada uno de estos autores potenciará de diferente manera estos rasgos. Ovidio pincela una mujer vengativa pero sin abandonar nunca el substrato del amor que sintió y sigue sintiendo por Jasón. En la *Medea* de Séneca el dolor es arrastrado por su ira, conduciendo al personaje hacia una frialdad alucinada sin límites en el ejercicio de su maldad donde el tratamiento negativo que el dramaturgo hace de sus poderes como adivina categorizará a la diosa como bruja con poderes devastadores, cuyas primeras invocaciones –ya desde el inicio de la obra– estarán dirigidas a los dioses del infierno: Hades. Medea es múltiple y como tal escapa a una definición unívoca.

---

<sup>101</sup> Hesíodo, *Obras y fragmentos*, ed. cit., p. 112.

<sup>102</sup> Píndaro, *Píticas*, Alfonso Ortega (trad.), Madrid, Editorial Gredos, 2011, p. 97

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 110.

## CAPÍTULO 2

### DE LA LITERATURA AL CINE. LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

«Añadamos que la tragedia, aun sin la gesticulación, produce igual el efecto que le es característico tan bien como la epopeya, porque con una simple lectura puede verse claramente cuál es su calidad. Si, pues, ella la aventaja en los demás aspectos, no es necesario que tenga también esta ventaja. Ahora bien: la tragedia aventaja efectivamente a la epopeya, porque tiene todas las ventajas que posee la epopeya, de la cual la tragedia puede emplear incluso el metro, y, además, cosa que no es precisamente un recurso mediocre, es propia suya la música y la escenografía, que son medios muy seguros de producir placer. Además, posee la propiedad de la claridad viva en la lectura y en la representación»

Aristóteles. *Poética*.

La conceptualización dual atribuida al término teatro, por la cual al nombrar el hecho teatral podemos estar refiriéndonos al texto o a su escenificación, es un planteamiento antiguo. La elección entre una significación u otra, tampoco está exenta de polémica. Hay posturas que excluyen la unión entre ambos significantes al priorizar el texto por encima de su representación, o, a la inversa, las hay que mantienen que la razón última de toda obra de teatro es su representación viva en el escenario, y que lo espectacular teatral no debe estar supeditado a la palabra sino que es hasta tal punto superior al texto, que puede incluso, llegado el caso, prescindir por completo de este lenguaje. Obviamente el espectáculo habría de apoyarse entonces en los restantes elementos de creación escénica: música, escenografía, interpretación, gestualidad actoral, lenguaje corporal, vestuario, sonido, iluminación y, en fin, todos aquellos elementos visuales creativos que contribuyan a su plasmación artística. Huiremos aquí de posturas extremas con respecto a este tema y tomaremos a Aristóteles como referente vehicular entre lo textual y lo espectacular cuando en su *Poética* se refiere a que la tragedia posee la propiedad de la claridad viva tanto en la lectura como en la representación<sup>1</sup>. Seguiremos a Aristóteles en este punto por considerar que ambos elementos no sólo no se excluyen entre sí, sino que a través de su alianza consensuada se obtienen de hecho, los mejores resultados.

---

<sup>1</sup> Ver exordio de este apartado: Aristóteles, *Poética*, Francisco de P. Samaranch(trad.) Madrid, Editorial Aguilar, 1982. Capítulo 26,(1462 a.)

En lo que se refiere a las adaptaciones cinematográficas que nos ocupan evitaremos también polémicas innecesarias en cuanto al cuestionamiento acerca de la legitimidad de la representación cinematográfica de un texto teatral, y tomaremos en consideración con el profesor Sánchez Noriega la afirmación de Jean Mitry, quien plantea la cuestión en los siguientes términos: “«todo consiste en saber si las significaciones debidas a formas literarias son traspasables al cine, si es posible tomarlas en su esencia y recrearlas mediante determinadas formas visuales o si, por el contrario, el cine en este caso no es ni debe ser otra cosa que la “puesta en espectáculo” de un drama cuya inteligibilidad radica total y exclusivamente en la expresión verbal, la única solución, repitámoslo una vez más, consiste en guardar intacta la obra original y “ponerla en escena” con los medios del cine. Lo cual no es otra cosa más que el empleo de los procedimientos cinematográficos en beneficio de la expresión teatral»”<sup>2</sup>. José Luis Sánchez Noriega reflexiona sobre «ese lugar común», nos dice el autor –pero no por ello fuera de lugar–, de que cine y teatro son discursos heterogéneos, formas expresivas disímiles y, por lo tanto, en sentido estricto, incomparables». Para referirse a Virginia Guarinos cuando establece que “sobre la única base de la observación y el análisis, primero afirmamos que una adaptación, de esta clase [fílmico-teatral] como de cualquier otra, puede ser tan original o tan poco fílmica como cualquier película” por lo que la defensa o el ataque de las adaptaciones está fuera de lugar, “sobre todo teniendo en cuenta que el producto final de dicha adaptación ya es un ente independiente y autónomo de su pretexto-origen”<sup>3</sup>. Siguiendo con esta argumentación, Sánchez Noriega toma como referencia a Gimferrer, quien afirma que «el problema de la adaptación teatral se plantea con el teatro tradicional, con ese tipo de teatro que puede considerarse “de la palabra”, desde los griegos hasta la modernidad de Ibsen o Strindberg pasando por los clásicos como Racine o Lope de Vega y, sobre todos ellos Shakespeare». Nos detenemos en este punto de la reflexión por ser éste precisamente el teatro que nos ocupa, al estar basadas la casi totalidad de las películas objeto de nuestro estudio en las tragedias que sobre Medea escribieron Eurípides y Séneca: por lo que en nuestro análisis pondremos especial atención al proceso por el que cada uno de los realizadores de cine analizados han llevado a la pantalla dichos textos teatrales «de la palabra», cuya compleja articulación verbal y textual supone una dificultad añadida para su adaptación cinematográfica. A nuestro análisis se añadirá la concepción «Teatro de la palabra» aportada

---

<sup>2</sup> José Luis Sánchez Noriega. *Un modelo teórico-práctico de análisis de adaptación cinematográfica de textos teatrales*. Capítulo perteneciente al 3er Seminario sobre Relaciones entre el cine y la literatura: El teatro en el cine, Alicante, Universidad de Alicante, p. 61.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 59.

por Pier Paolo Pasolini en su «Manifiesto para un nuevo teatro», entendido como rito cultural y último refugio contra la mercantilización del arte –junto a la poesía y al cine–, puesto que al no ser un teatro reproducible tampoco es un producto fácilmente consumible y desechable<sup>4</sup>. El autor opone su «Teatro de la palabra» al teatro burgués de la «charla» y al teatro *underground* o teatro del gueto o del grito, donde se desacraliza completamente la palabra. A estas dos concepciones Pasolini opone un teatro que remite al modelo teatral de la democracia ateniense.

### *Un modelo de análisis*

En nuestro trabajo sobre el material cinematográfico que sobre el mito literario de Medea se ha realizado hasta el momento actual, consideramos de gran utilidad el modelo de análisis fílmico que propone Sánchez Noriega tras referirse a los más relevantes –aunque escasos– estudios sistemáticos que existen sobre el proceso de adaptación de textos literarios al cine en su aplicación al análisis individual de cada una de las películas que nos ocupan: «nuestro interés está en describir las operaciones que el autor (guionista-director) lleva a cabo con el material literario y señalar los procedimientos empleados para vehicular por medio del audiovisual las significaciones del texto escrito y ello fundamentalmente, desde el nivel de la historia según el esquema de Seymour Chatman en el que se consideran los sucesos (acciones y acontecimientos) y existentes (personajes y escenarios)»<sup>5</sup>.

En este mismo sentido dentro de nuestro estudio efectuaremos la aplicación práctica de este modelo a cada una de las películas adaptadas atendiendo a las transformaciones en la estructura, el contenido narrativo y la puesta en imágenes cuando Sánchez Noriega se refiere a que globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialogizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico<sup>6</sup>. Para ello abordaremos el análisis pormenorizado de las transformaciones derivadas de la puesta en imágenes del texto mítico impreso: supresiones, comprensiones,

---

<sup>4</sup> Pier Paolo Pasolini. «Manifiesto para un nuevo teatro», *Orgía*, Carla Matteini (trd.) Hondarriba, Editorial Hiru, 1995.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>6</sup> Cfr. José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Editorial Paidós, 2000, p. 47.

sustituciones, añadidos... Tomaremos como guía de este proceso los contenidos intelectuales de aquellos autores que de manera particularizada resulten clarificadores al análisis del contenido de las escenas de las diferentes propuestas que se han llevado a la pantalla sobre la *Medea* de Eurípides, la *Medea* de Séneca y *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Se tomará igualmente en consideración la tipología establecida para las adaptaciones cinematográficas atendiendo al grado de fidelidad al texto. Según Sánchez Noriega<sup>7</sup> el primer tipo es denominado *Adaptación Integral*: un tipo de adaptación fiel al original literario en la cual el conjunto del texto teatral ha sido plasmado en el fílmico. Tres de las películas que nos ocupan responden a este modelo de adaptación, son *Medea* dirigida por Sarah Ferrati, *Medea* de Mark Cullingham y *Medea 2* de Javier Aguirre. Entre las películas mencionadas las dos primeras responden a la fórmula *Teatro en el cine*, es decir a la creación de un relato fílmico que muestra la puesta en escena de una obra de teatro. Como *Transposición*, situada a medio camino entre fidelidad y libertad, tenemos la *Medea* de Lars von Trier cuyo guión fue escrito por Carl Theodor Dreyer. En ella, el guionista trata de darle un reconocimiento al autor literario, haciendo hincapié en los valores de la obra, e imprimiéndole a la vez su propio sello. En la *Adaptación Libre* los elementos esenciales del texto teatral se toman como punto de partida para elaborar un guión cinematográfico, para lo cual pueden modificarse el texto, la estructura dramática, la organización del texto literario y el espacio-tiempo de la obra original. A este tipo de adaptación responde la versión libre que ejecuta Arturo Ripstein en *Así es la vida...* inspirada en la *Medea* de Séneca, excepto por la inalterabilidad de la estructura dramática del texto senecano que el director mantiene esencialmente intacto en su película.

## **2.1. Clasificación del material visionado según la tradición literaria y puesta en escena**

A) Adaptaciones cinematográficas basadas en la tragedia de Eurípides y en *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas:

1969, *Medea*, Pier Paolo Pasolini.

B) Adaptaciones cinematográficas basadas en la tragedia de Eurípides en las que se incluye algún elemento de la *Medea* de Séneca:

1988, *Medea*, Lars Von Trier; 1983, *Medea*, Mark Cullingham.

---

<sup>7</sup> José Luis Sánchez Noriega. *De la literatura al cine. Teoría y práctica de la adaptación*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000, pp. 73-75.

C) Adaptaciones cinematográficas basadas en la *Medea* de Eurípides:

1920, *Medea*, K. Teme; 1957, *Medea*, Sarah Ferrati; 1959, *Medea*, Judith Anderson; 1996, *Mama Medea*, D. N. Vaughn; 2008, *Medea*, Daniel Strange; 2007, *Medea*, Alessandra Pescetta; 2007, *Medea*, Troy Minassian; 2007, *Medea, The movie: Performance*. W.E. Singleton Center for the Performing Arts; 2008, *Medea la passione*, Michelangelo Maria Zanghi; 2009, *Medea Noir*, Jacob Tomala; 2011, *Medee Miracle*, Tonino de Bernardi; 2013, *Recycling Medea*, Asteris Kutulas; 2014, *Fluch der Medea*, Branwen Okpako.

D) Adaptaciones cinematográficas basadas en la *Medea* de Séneca:

2000, *Así es la vida...*, Arturo Ripstein; 2006, *Medea 2*, Javier Aguirre.

E) Adaptaciones cinematográficas basadas en el poema épico *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas:

1998, *Medea culpa*, Robert Bielak; 1998, *Guerreros míticos: Guardianes de la leyenda*, Mireille Chalvon; 1998, *Jasón y Medea en la Cólquide*, Mireille Chalvon; 2000, *Jasón y los argonautas*, Nick Willing.

## 2.2. Sinopsis comparativa y procedimientos de adaptación de las principales obras cinematográficas

### 2.2.1. *Medea* de Pasolini

#### – Sinopsis comparativa

RELATO CINEMATOGRAFICO	OBRA TEATRAL
<i>Medea</i>	
Título de la película	<i>Las Argonáuticas</i> de Apolonio de Rodas
Secuencia 1: Imagen mítica de la Cólquide	—
Secuencia 2: El centauro Quirón alecciona a Jasón niño	—
Secuencia 3: Viaje de Jasón y los Argonautas a la Cólquide	—
Secuencia 4: Rito sacrificial de un muchacho en la Cólquide	—
Secuencia 5: Encuentro entre Jasón y Medea. El enamoramiento de Medea es inmediato	—
Secuencia 6: Medea y su hermano Apsirto roban el vellocino de oro	—
Secuencia 7: Entregan el vellocino a Jasón. En su huida Medea mata a su hermano y lo descuartiza	

<p>esparciendo sus restos para retrasar a sus perseguidores</p> <p>Secuencia 8: Búsqueda espiritual de Medea del centro del mundo</p> <p>Secuencia 9: Jasón y Medea entregan el vellocino a Pelias</p> <p>Secuencia 10: Jasón y Medea viven su amor</p>	<p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>Secuencia 11: En corinto encuentro entre el centauro Quirón y Jasón adulto</p> <p>Secuencia 12: Medea contempla aterrada los preparativos de la boda entre Jasón y Glauce</p> <p>Secuencia 13: Medea tiene una visión de la Cólquide en la que su abuelo Sol le habla. Vestida con sus antiguos vestidos de princesa se dirige a las mujeres de Corinto ante las que jura vengarse</p> <p>Añadido dramático</p> <p>Secuencia 14: Medea sueña su encuentro con Jasón en el que le entrega un vestido envenenado para Glauce. Ésta se viste con él y al mirarse al espejo enloquece, corre envuelta en llamas. Creonte al tratar de salvarla muere con ella</p>	<p><i>Medea</i> de Eurípides</p> <p>—</p> <p><i>Acto primero</i></p> <p>Sustitución pp. 107-113</p> <p>pp. 113-116</p> <p><i>Acto tercero</i> pp.122-129</p> <p>Sustitución pp. 149-152</p> <p>Narración de el Mensajero</p>
<p>Secuencia 15: Escena en la que Creonte condena a Medea al exilio</p> <p>Secuencia 16: Encuentro erótico entre Jasón y Medea tras el que Medea le entregará los regalos envenenados para Glauce</p> <p>Secuencia 17: Glauce hechizada por Medea se lanza al vacío de un precipicio. Creonte se lanza tras ella</p> <p>Secuencia 18: Sacrificio ritual de los hijos de Medea dentro de escena</p> <p>Secuencia 19: Medea desde el tejado con los cuerpos de sus hijos increpa a Jasón. Luego huye en un carro alado de su abuelo Sol.</p>	<p><i>Acto primero</i></p> <p>pp. 115-119</p> <p><i>Acto tercero</i> pp. 139-140</p> <p><i>Acto cuarto</i> pp. 149-152 Segunda sustitución Narración del Mensajero</p> <p><i>Acto cuarto</i> pp. 155-160</p>

### — Procedimientos de adaptación

#### a) Sustitución de descripciones narradas en el texto por imágenes

De las diecinueve secuencias que componen la película, las diez primeras están destinadas a

contar la primera y segunda parte del mito de Medea transcurridos en la Cólquide y Tesalia respectivamente. En las cinco primeras secuencias se nos muestra a un Jasón niño educado por Quirón, el viaje de Jasón y los Argonautas a la Cólquide y el enamoramiento de Medea. Las secuencias seis, siete, ocho y nueve se centran en la segunda etapa del mito: el robo del vellocino de oro, la posterior huida de la pareja a Tesalia y la entrega del vellocino de oro a Pelias. La secuencia diez en la que Medea y Jasón viven su amor sirve para cerrar estas dos primeras etapas míticas dando paso a la etapa corintia que Eurípides nos narra en su tragedia. Más de la primera mitad de la película encuentra por tanto su inspiración en los acontecimientos y aventuras que Apolonio de Rodas narra en su obra *Las Argonáuticas* como se recoge en el siguiente cuadro comparativo.

Además, hay que señalar que dentro de la etapa corintia a la que aludíamos, en el film se representan acciones que sustituyen a la narración de los personajes en el texto teatral. Nos referimos al primer monólogo de la Nodriza del Acto primero en el que cuenta que Jasón ha abandonado a Medea para casarse con Glauce y que es sustituido por la sec. 12 en la que Medea contempla por sí misma el hecho al que se refiere su Nodriza. La sec., 17 en la que Glauce hechizada por Medea se lanza al vacío de un precipicio y Creonte se lanza tras ella, muriendo ambos, es una nueva sustitución en este caso de la narración que hace el Mensajero acerca de cómo han ocurrido estas muertes en el texto de Eurípides.

#### b) Añadidos dramáticos

El director incluye escenas con visiones de Medea que le muestran el camino a seguir y anticipan el fin trágico de la obra, como la sec.13 en la que Medea se comunica con su abuelo Sol. Se viste con sus antiguos vestidos de princesa de la Cólquide y se dirige a las mujeres de Corinto.

#### c) Sustituciones

Se sustituye el primer encuentro entre Jasón y Medea en el Acto primero del texto por la sec.14 del sueño de Medea que sirve además como anticipo de la muerte de Creonte y Glauce narrada por el Mensajero en el Acto cuarto de la obra literaria.

#### d) Desarrollo completo de acciones implícitas

Se trata de la sec. 18 en la que se produce el sacrificio ritual de los hijos de Medea dentro de escena cuando en el texto literario los crímenes se cometen fuera de escena.



**2.2.2. Medea de Lars von Trier**– *Sinopsis comparativa*

RELATO CINEMATOGRAFICO	OBRA TEATRAL
<p><i>Medea</i></p> <p>SECUENCIA 1.</p> <p>Escena 1: Presentación de la película</p> <p>Escena 2: Lamento de Medea</p> <p>Escena 3: Título y presentación de la película</p> <p>Escena 4: Presentación de la historia</p> <p>Escena 5: Primer encuentro entre Medea y Egeo</p> <p style="padding-left: 40px;">Añadido dramático</p> <p>Escena 6: Glauce agasajada por sus criadas</p>	<p><i>Medea</i> de Eurípides</p> <p><i>Acto primero</i></p> <p>pp. 105-107</p> <p>Supresiones</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 2.</p> <p>Escena 1: Encuentro entre Jasón y Creonte</p> <p>Escena 2: Un mensajero da a Medea la noticia de la boda entre Jasón y Glauce</p> <p style="padding-left: 40px;">Añadido dramático</p> <p>Escena 3: Noche de bodas</p>	<p><i>Acto primero</i></p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 3: Secuencia circular</p> <p>Escena 1: Sueño de Jasón</p> <p style="padding-left: 40px;">Añadido dramático</p> <p>Escena 2: Despertar de Medea - Monólogo de Medea sobre la condición de la mujer</p> <p>Escena 3: Despertar de Jasón</p> <p>Escena 4: El pedagogo da la noticia a Medea de que Creonte se dirige hacia su casa</p>	<p>—</p> <p>pp. 113-15</p> <p>Supresiones</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 4.</p> <p>Escena 1: Encuentro entre Medea y Creonte</p> <p>Escena 2: Medea prepara el veneno</p> <p style="padding-left: 40px;">Añadido dramático</p> <p>Escena 3: Medea arroja un frasco vacío al fondo pantanoso del que ha recogido las semillas.</p> <p>Escena 4: Jasón a caballo atravesando el pantano</p>	<p>pp. 115-19</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 5.</p> <p>Escena 1: Encuentro entre Medea y Jasón</p> <p>Escena 2: Segundo encuentro entre Medea y Egeo correspondiente al texto literario</p> <p>Escena 3: Medea feliz con sus hijos</p> <p>Escena 4: Contrapicado aterrador de Medea</p> <p>Escena 5: La Nodriza y Medea</p>	<p>pp. 122-29</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>pp. 130-34</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p>

<p>SECUENCIA 6. Añadidos dramáticos</p> <p>Escena1: Medea untando el veneno en la corona</p> <p>Escena 2: Jasón a caballo</p>	<p>—</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 7.</p> <p>Escena 1: Segundo encuentro ente Jasón y Medea</p> <p>Escena 2: Jasón entrando con sus hijos al palacio de Creonte</p> <p>Escena 3: Medea sola</p> <p>Visualización</p>	<p>pp. 139-142</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 8.</p> <p>Escena 1: Monólogo de Medea</p> <p>Escena 2: Glaucé se pincha en un dedo con la corona envenenada. Muerte del caballo de Jasón</p> <p>Sustitución dramática</p>	<p>pp. 145-47</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>pp. 148-152</p>
<p>SECUENCIA 9. Añadidos dramáticos</p> <p>Escena 1: Medea sacando a sus hijos del palacio de Creonte</p> <p>Escena 2: Medea cargando con sus hijos ya en campo abierto</p> <p>Escena 3: Galera de barcos funerarios</p> <p>Escena 4: Anillo de compromiso ensangrentado</p> <p>Escena 5: Jasón a caballo desesperado</p>	<p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 10. Añadidos dramáticos</p> <p>Escena 1: Muerte de los hijos en escena</p> <p>Escena 2: Jasón galopando a caballo hasta llegar al lugar donde están los cuerpos colgados de sus hijos</p>	<p>—</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 11.</p> <p>Escena 1: Medea en la barca de Egeo</p> <p>Escena 2: Jasón galopando sin rumbo entre el bosque</p> <p>Escena 3: Medea ya liberada y un Jasón agonizante y desesperado</p> <p>Escena 4: Título de la película</p> <p>Escena 5: Epílogo</p> <p>Escena 6: Títulos de crédito</p>	<p>—</p> <p>—</p> <p>pp. 156-160</p> <p>Sustitución dramática</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p>

— *Procedimientos de adaptación*

a) Sustitución de descripciones narradas en el texto por imágenes

El film representa acciones que sustituyen a la narración de los personajes en el texto teatral. Nos referimos al primer monólogo de la Nodriza en el que nos habla de la

lamentable situación por la que atraviesa Medea (sec.1.esc.2) y narra los antecedentes de la leyenda de Jasón y los Argonáutas que en la película es sustituida con unos rótulos en blanco y negro donde se nos cuenta la historia (sec.1. esc.4). La palabra escrita sustituye a la voz en off del narrador y nos cuenta cómo gracias a Medea Jasón consigue el vellocino de oro además del amor de ésta, para después traicionarla a ella y a los dos hijos que han tenido en común lejos de la tierra de ella, en Corinto. Esta será la única vez que intervenga la figura del narrador. También se incluye (sec.9.esc.2.) un recurso metateatral cuando se representa la muerte del caballo de Jasón como sustitución de la narración épica del Mensajero en el texto teatral donde nos narra la muerte de Glaucé y Creonte entre llamas. Con la sec.12. escs.1, 2, 3, 4, 5 y 6 sustituye el director la totalidad del acto quinto, donde ya consumado el filicidio se produce un último encuentro entre la pareja con los niños muertos entre ambos. Trier sustituye esta distancia insalvable por los planos alternados de ambos una vez ejecutado el filicidio.

#### b) Añadidos de carácter dramático

En la sec.1. se añade la Escena 5 en la que se produce un primer encuentro entre Medea y Egeo. Esta escena es añadida por el director sin que exista dentro del texto literario alusión directa ni indirecta de este hecho. La intención es ofrecer apoyo al personaje desde el inicio. En la obra de Eurípides, cuando la obra comienza, la boda entre Jasón y Glaucé ya ha tenido lugar. En la película se añade la secs.1 esc. 6 en la que las criadas visten a Glaucé para su boda. También se añade la secs.2 esc.1 en la que se representa el acuerdo de poder entre Jasón y Creonte. Estos añadidos que aparecen solo sugeridos en el texto sirven para explicitar la personalidad ambiciosa y arribista de Jasón. La situación de prosperidad de Jasón contrasta con el abandono y soledad de Medea cuando el Mensajero le da la noticia de que la boda ya ha tenido lugar (sec.2 esc.2) y posteriormente en la secs.2. esc.3 con el viaje en barca de los recién casados Jasón y Glaucé. Un nuevo añadido dramático se produce cuando la escena 2 engancha con la escena 3 y el sueño de Jasón. En este caso es Jasón el que tras el «ansío venganza» pronunciado por Medea, despierta de una pesadilla de forma premonitoria, el director parece decirnos que sus mentes aún están unidas, para lo que nuevamente utiliza el recurso de la circularidad de la escena. En la secuencia 4 se añaden la esc.1. y la esc.3 con el objetivo de enfatizar y poner en valor la escena 2 en la que Medea habla sobre la condición de la mujer griega y la suya en particular. También nos referimos a la secs.5. escs.2, 3 y 4 como añadidos dramáticos que refuerzan una tensión dramática cercana al misterio del thriller, a lo cual contribuyen también dentro de las secs.6. esc.3 y 4 en las que se refuerza la incertidumbre, oscilando entre el temor y la esperanza de

que finalmente no acontezca un fin trágico. Las escenas 1 y 2 de la sec. 7 se añadirán como secuencia de enganche en la que Medea prepara el veneno y machaca los frutos venenosos que ha recogido en el pantano y prepara el ungüento. Luego arroja el frasco vacío que ha utilizado para preparar el veneno al fondo del pantano turbio y oscuro, comienza a llover, vemos como el caballo de Jasón pisa este fondo contaminado como un nuevo anticipo de que su destrucción está próxima. La sec.10. escs.1, 2, 3 4 y 5 es un añadido dramático no incluido en el texto destinado en su totalidad a acentuar la tensión previa al desenlace trágico. La sec.11. escs.1 y 2 representando la muerte de los niños a manos de Medea también se añade en la película pues en el texto la muerte de los hijos no se produce en escena. Toma el director esta idea de la Medea de Séneca donde la muerte de los hijos se produce dentro de escena y fuera de palacio.

#### c) Supresión de personajes y diálogos

El guión elimina casi en su totalidad a los personajes de la Nodriza, el Mensajero y el Coro cuyos parlamentos son sustituidos por añadidos dramáticos que confieren al film un mayor dinamismo en la acción y desarrollo de los acontecimientos. En todas las secuencias hay grandes supresiones de diálogos que sirven a este propósito. Por otro lado, al eliminar tanto al Coro como los comentarios de la Nodriza acerca de la naturaleza violenta y terrible de Medea, la intención es, también obviar las voces racionales alusivas a la contención y posicionar al espectador del lado de Medea, de manera que nos sintamos próximos a ella y a su condición de víctima desde el primer momento. Se suprimen la mayor parte de las intervenciones de la Nodriza que sólo interviene como confidente que escucha a Medea en la esc. 2 en el famoso monólogo de Medea sobre la condición de la mujer. Se redimensionan la fuerza de las motivaciones internas y acciones externas del personaje de Medea para que el espectador se identifique así, más fácilmente, con su sufrimiento.

#### d) Alteración del orden narrativo

El director adelanta el primer encuentro entre los personajes de Medea y Egeo, que en la obra de Eurípides encontramos en el Acto tercero, rompiendo así la correspondencia con la estructura del texto literario, y lo hace con la intención de fortalecer los tres pilares en los que se sustenta el personaje de Medea en cuanto a maga. En primer lugar, la fractura metafísica que aparece recogida en el texto y de la que se duele Medea, acerca de la no intervención de los dioses en los asuntos humanos. En segundo lugar, el director busca ofrecer desde el inicio de la película el apoyo de los dioses que Medea ha solicitado, lo que

refuerza la posición del personaje. Y en último término, en cuanto a la significación del oráculo de Delfos como fuente de sabiduría en relación con Medea.

### 2.2.3. *Medea* de Mark Cullingham

#### – *Sinopsis comparativa*

RELATO CINEMATOGRAFICO	OBRA TEATRAL
<i>Medea</i> ACTO I  Secuencia 1: Presentación de la película. Monólogo de la Nodriza Secuencia 2: Medea se dirige a las mujeres de Corinto Secuencia 3: Escena entre Creonte y Medea	<i>Medea</i> de Eurípides <i>Acto primero</i>  pp.105-107  pp.113-115 pp.115-119
Secuencia 4: Escena entre Jasón y Medea Secuencia 5: Invocación a Hécate Añadido dramático  Secuencia 6: Medea promete a Egeo descendencia. A cambio, ella obtendrá su protección.	<i>Acto segundo</i>  pp.122-129 —  pp.130-134
ACTO II  Secuencia 1: Medea enseña sus vestidos a las mujeres del Corifeo. Añadido dramático Secuencia 2: Segundo encuentro entre Jasón y Medea Secuencia 3: Alianza entre brujas: Invocación a Hécate Añadido dramático Secuencia 4: Monólogo de Medea	<i>Acto tercero</i>  —  pp.139-142 —  pp.145-147
Secuencia 5: El Mensajero da la noticia de las muertes de Creonte y Glauce. Secuencia 6: Medea con el cuerpo inerte de sus hijos increpa a Jasón.	<i>Acto cuarto</i> pp.149-152  pp.156-160

#### – *Procedimientos de adaptación*

##### a) Añadido dramático

Se trata de las secs.5 y 3 sugeridas en los Actos primero y segundo del texto literario en Eurípides. Pensamos que en su desarrollo el director debió encontrar inspiración en la

*Medea* escrita por Séneca, donde las invocaciones a Hécate se desarrollan de forma explícita. La sec. 1 del Acto segundo, a la que se alude en el texto es añadida dentro de la película para remarcar el origen exótico de Medea como extranjera proveniente de un país oriental.

#### 2.2.4. *Medea* de Sarah Ferrati

##### – *Sinopsis comparativa*

RELATO CINEMATOGRAFICO	OBRA TEATRAL
<p><i>Medea</i> PRIMERA PARTE</p> <p>Secuencia 1: Presentación de la película. Añadido dramático</p> <p>Secuencia 2: Monólogo de la NODRIZA. La escena se desarrolla en la ciudad de Corinto, ante la casa de MEDEA.</p> <p>Secuencia 3: Aparecen los HIJOS de MEDEA en compañía del PEDAGOGO.</p> <p>Secuencia 4: Se trata de un plano cenital de la escalera que da entrada a la casa de MEDEA. Añadido dramático</p> <p>Secuencia 5: Seis de las ocho mujeres que forman el CORO dan voz a esta estrofa.</p> <p>Secuencia 6: Una música siniestra nos introduce en el interior de la casa de MEDEA. Añadido dramático</p> <p>Secuencia 7: Primer monólogo de MEDEA a las mujeres de Corinto.</p>	<p><i>Medea de Eurípides</i> <i>Acto primero</i></p> <p>—</p> <p>pp.105-107</p> <p>pp.107-109</p> <p>—</p> <p>pp. 112-113</p> <p>—</p> <p>pp.113-115</p>
<p>Secuencia 8: Encuentro entre CREONTE y MEDEA.</p> <p>Secuencia 9: Segundo monólogo de MEDEA dirigido a las mujeres de Corinto.</p> <p>Secuencia 10: Esta secuencia corresponde al primer agón entre JASÓN y MEDEA.</p>	<p><i>Acto segundo</i> pp.115-119</p> <p>pp.119-121</p> <p>pp.122-129</p>
<p>SEGUNDA PARTE</p> <p>Secuencia 11: Encuentro entre EGEO y MEDEA.</p> <p>Secuencia 12: MEDEA se dirige al CORO y al CORIFEO.</p> <p>Secuencia 13: Segundo agón entre JASÓN y MEDEA.</p>	<p><i>Acto tercero</i></p> <p>pp.130-134</p> <p>pp.135-137</p> <p>pp.139-142</p>

Secuencia 14: Monólogo de MEDEA a sus HIJOS.	<i>Acto cuarto</i>
Secuencia 15: El MENSAJERO da la noticia a MEDEA de la muerte de CREÚSA y CREONTE.	pp.145-147
Secuencia 16: La muerte de los NIÑOS.	pp.149-152
Secuencia 17: Plano cenital de la escalera circular	pp.156-160
Añadido dramático	—

### —Procedimientos de adaptación

#### a) Sustitución de descripciones narradas en el texto por imágenes

Destacan la creación fílmica de imágenes no incluidas en el texto literario y que contribuyen de forma simbólica a aumentar su profundidad poética. Nos referimos a la primera parte de la película correspondiente al Acto primero en el texto al que se añaden las secs.1, 4 y 6 con el objetivo de remarcar el desarrollo trágico de la acción y la inevitabilidad del destino trágico final. También el último añadido de la película se produce como cierre: es la sec. 17 en la que se rueda un plano cenital de la escalera circular que da entrada a la casa de Medea, que vista desde arriba indica la trayectoria marcada por el círculo como símil de un destino al que es imposible escapar. Estas escenas contribuyen además a crear un ambiente de misterio como anticipo que prepara al espectador.

#### b) Supresiones

Durante toda la película se producen pequeñas supresiones de texto literario a fin de agilizar su puesta en escena.

## 2.2.5. Medea de Arturo Ripstein

### — Sinopsis comparativa

RELATO CINEMATOGRAFICO	OBRA TEATRAL
<i>Así es la vida...</i>	<i>Medea</i> de Séneca
SECUENCIA 1	
Escena 1:	
Breve introducción sobre la nacionalidad de la coproducción seguida del título.	—
Furgón funerario visto desde atrás	—
Añadido dramático	
Escena 2: Largo monólogo de Julia	<i>Acto primero</i>
Escena 3: Julia se golpea la cabeza contra la pared con	pp. 21-24





<p>Escena 20: Dentro del dispensario Julia quema un balde de ropa de Nicolás</p> <p>Escena 21: Plano de la ambulancia en marcha vista por detrás. Tercera aparición</p> <p>Escena 22: Diálogo entre Julia y la Madrina.</p> <p>Escena 23: Plano de la ambulancia. Cuarta aparición</p> <p>Escena 24: Julia fumando un cigarrillo desde el balcón</p> <p>Escena 25: Julia peinando a su hija</p>	<p><i>Acto cuarto</i> pp.68-75</p> <p>—</p> <p>Nodriz y Medea pp.46-49</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 4</p> <p>Escena 26: Preparativos de la boda entre Nicolás y Raquel</p> <p>Escena 27: Nueva aparición de la ambulancia. Quinta aparición</p> <p>Escena 28: Diálogo de La Marrana y Nicolás</p> <p>Añadidos dramáticos</p>	<p>—</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>Escena 29: En su dormitorio, monólogo de Julia mientras abraza a su hija</p> <p>Escena 30: Monólogo de Adela</p>	<p><i>Acto cuarto</i> —</p> <p>Monólogo Nodriz pp. 64-67</p> <p>Coro pp. 74-75.</p>
<p>Escena 31: Julia mata a su hijo</p> <p>Secuencia final: Desde la azotea, con el hijo pequeño muerto entre sus brazos, dirigiéndose a Nicolás, mata a su hija. Apoteosis de Julia.</p>	<p><i>Acto quinto</i> p. 81</p> <p>pp. 81-84</p>

### – *Procedimientos de adaptación*

#### a) Añadidos de carácter dramático

Nos referimos a la esc.1.sec.1 en la que vemos un furgón funerario visto desde que atrás sirve para anticipar el desenlace trágico. La escena, que se repetirá cuatro veces de forma breve e intercalada a lo largo del film, con lo que se reitera la idea de la tragedia marcada desde el principio. La esc.7.sec.2 en la que Julia practica un aborto a Estela, es añadida para explicitar sus artes curanderas a las que se refiere el texto literario (en la película se incluyen prácticas abortistas). En la sec.3, las escs.8, 9, 10, 11, 12, 14, 15 y 16 muestran a la situación de desesperación y abandono por la que atraviesa Julia, a las que se alude en el texto.

b) Añadido que marca la presencia del autor fílmico

Se trata de la sec.3.esc.8. en la que vemos la imagen del director reflejada en el espejo. Ripstein mira a cámara fijamente a través de este doble objetivo: cámara y espejo. Evidenciando con su presencia el punto de vista desde el que aborda la historia.

c) Transformaciones de historias

En la sec.3. esc.19 Julia contempla en la televisión las muertes hipotéticas de La Marrana y Raquel, y en la realidad los preparativos de la boda. La escena evoca la noticia que el Mensajero da de estas muertes en la obra de Séneca en el Acto quinto. Con el adelanto de esta escena se produce también una transformación en la estructura temporal. En la sec.3.esc. 20 Julia quema un balde de ropa de Nicolás dentro del dispensario lo que se corresponde con la invocación a Hécate que Medea realiza en el Acto cuarto.

d) Desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas

Los desarrollos dramáticos de las esc. 3 y 4 de acciones implícitas en el Acto primero del texto, sirven como antecedentes que ponen en escena el dolor de Julia, antes de la primera entrada del grupo de mariachis. También las escs.7, 8, 9, 10, 11 y 12 se desarrollan como contenidos implícitos en el texto.

e) Supresiones en los diálogos

El guión está inspirado en el texto de Séneca por lo que los parlamentos no se corresponden entre sí sino que son adaptados al lenguaje del México actual. Las escs.2, 5, 6, 17, 18, 30, 31 y 32 corresponden en estructura con los diferentes actos del texto literario. Inspirándose el director en la obra tanto para la creación de situaciones como de los personajes.

f) Desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas

Sirven a este propósito la (sec.4.escs.26 y27) en la que se desarrollan los preparativos de la boda entre Nicolás y Raquel y donde la Marrana mantiene una conversación con Nicolás en la que le deja clara su situación de poder frente a él. Poder al que Nicolás se somete pues con ello espera obtener un beneficio.

g) Sustituciones de personajes

El personaje del Coro en la obra es sustituido por las intervenciones del grupo de Mariachis que cantan a la ingenuidad de Julia por haber creído en Nicolás y lo frágil del amor. En la obra de Séneca los dos hijos son varones, en la película, sin embargo, son un niño y una



<p>Capítulo 4:</p> <p>Medea 1-Texto: - Monólogo de la Nodriza</p> <p>- Escena entre Jasón y Medea</p> <p>Medea 2- Ballet: Danza entre Medea y dos bailarines</p> <p>Sustitución de los personajes</p>	<p><i>Acto tercero</i></p> <p>pp. 46-49</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>pp. 49-58</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>Coro. Pp. 58-63</p>
<p>Capítulo 5:</p> <p>Medea 1- Texto: - Monólogo de la Nodriza</p> <p>-Transformación de la narración</p> <p>- Invocación a Hécate</p> <p>Medea 2 Ballet: Baile entre Jasón y Creúsa</p> <p>Sustitución de los personajes</p>	<p><i>Acto cuarto</i></p> <p>pp. 64-67</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>pp. 68-74</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>Coro. Pp. 74-75</p>
<p>Capítulo 6:</p> <p>Medea 1 Texto: - Mensajero</p> <p>Medea 2 Ballet: - La Nodriza protegiendo a los niños</p> <p>Sustitución de los personajes</p> <p>Medea 1 Texto: - Medea</p> <p>-Visualizaciones</p> <p>- Medea mata a sus dos hijos ante la mirada de Jasón</p> <p>-Desarrollo dramático</p> <p>Medea 2 Ballet: - Medea</p> <p>Añadido dramático</p>	<p><i>Acto quinto</i></p> <p>pp. 76-77</p> <p>—</p> <p>pp. 77-81</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>pp. 81-84</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>Alteraciones</p> <p>—</p>

### — Procedimientos de adaptación

#### a) Añadidos de carácter dramático

La introducción del capítulo 1 es añadida dramáticamente como preámbulo que anticipa el desenlace trágico sirviendo también para ofrecer al espectador un retrato fugaz del vínculo que el director establece entre la parte ficcional de la película y la parte documental.

#### b) Añadido documental

Se trata de una secuencia documental añadida como contenido televisivo de la época actual en el que una madre de un pueblo de Murcia ha matado a sus dos hijos en venganza por el maltrato del marido.

#### c) Añadido que marca la presencia del autor fílmico

Tras la presentación de los actores de *Medea II Ballet* se establece el final de esta presentación con la imagen del propio director mirando a cámara, definiendo así su autoría y personal punto de vista.

d) Desarrollo completo de acciones implícitas

Nos referimos a la secuencia 5 con la que se cierra el capítulo 1 en la que el director filma la situación de extremo dolor y abandono de Medea.

e) Transformación de narraciones en acciones

En la película se suprime gran parte de la narración del monólogo de la Nodriz en el Acto tercero de la obra. Considero que esta apuesta es desde el punto de vista cinematográfico más interesante, pues nos permite asistir a la transformación del personaje a través del trabajo actoral realizado por Esperanza Roy.

f) Supresión de diálogos

En casi todas las secuencias se suprimen las partes del texto relativas a los dioses con el objetivo de favorecer el desarrollo de la acción dramática concentrándola en el hecho trágico.

g) Sustituciones de personajes

El personaje del Coro es sustituido por los personajes de *Medea 2 ballet* durante toda la película. Los bailarines transmiten mediante la danza situaciones trágicas expresadas por el Coro en la obra con lo que el mensaje se transmite pero a través del cuerpo y de los movimientos ejecutados.

h) Visualizaciones

En el capítulo 6 la sombra del hermano de Medea avanza hacia ella como explicitación del delirio alucinatorio que se expresa en el texto literario.

i) Desarrollo dramático

En el texto literario Medea ya ha matado a uno de sus hijos cuando llega Jasón, matando al segundo en su presencia. Sin embargo, en la película los dos crímenes son ejecutados ante la mirada impotente del padre, lo que contribuye a incrementar la crueldad de la escena a cámara.

j) Clausura del relato

En la película se produce una alteración del final de la obra literaria. La obra de Séneca acaba con la maldición de Jasón hacia Medea, en cambio la película termina con estas palabras de Medea a Jasón:

MEDEA: «Mírame ¿Reconoces a tus hijos? ¿Reconoces a tu esposa?».

Lo que consigue el efecto de marcar su triunfo a través de la venganza que ha efectuado como también ocurre en la obra de Eurípides.

k) Añadido de carácter dramático

La idea con la que se clausura el relato se refuerza aún más con una última intervención del Coro al final del capítulo 6 que tampoco aparece en el texto de Séneca, en el que una Medea vestida de blanco, ya liberada, corre libre por una playa desierta.

## **CAPÍTULO 3**

### **ESQUEMA GENERAL DE ESTUDIO EN EL DESARROLLO**

#### **ANALÍTICO DE LAS VEINTIDÓS PELÍCULAS**

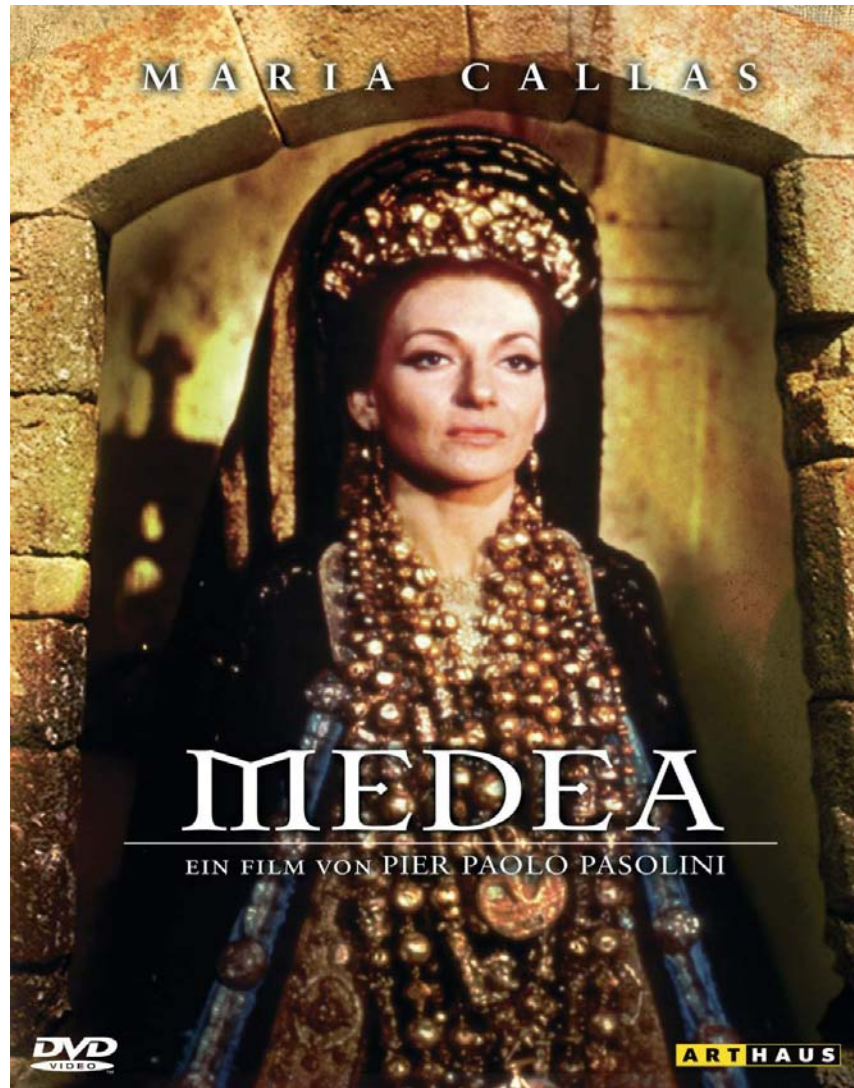
- Introducción aproximativa a la película
- El director
- Filmografía
- Inclusión de la película en su carrera, contexto histórico y filmico. Contenidos de producción y ficha técnico-artística
- Modelo de análisis comparativo entre el texto literario y la película
- Traducción del lenguaje literario al lenguaje filmico: análisis descriptivo de la acción narrativa y formal contenida en las imágenes
- Estructura del guión cinematográfico en relación con el texto literario
- Modificaciones en la línea de pensamiento de los personajes y sus implicaciones
- Escenografía

**3.1. ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS BASADAS  
EN LA TRAGEDIA DE EURÍPIDES Y EN *LAS*  
*ARGONÁUTICAS* DE APOLONIO DE RODAS**

**(1969 *Medea*, Pier Paolo Pasolini)**



*MEDEA* DE PASOLINI



## 1. LA MEDEA BÁRBARA DE PASOLINI

«En Medea he recuperado todos los temas de mis restantes films. Preciso, entre paréntesis, para aquellos a quienes la participación de la Callas podría inducir a error, que no me refiero en absoluto a la obra musical de Cherubini. Por ese lado, el equívoco no es posible. En cuanto a la obra de Eurípides, me he limitado simplemente a unas cuantas citas. Curiosamente esta obra está basada en un fundamento “teórico” de la historia de las religiones: M. Eliade, Frazer, Lévi-Bruhl, obras de etnología y antropología modernas»

Jean Duflot, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*.

Si bien la *Medea* de Pier Paolo Pasolini está basada en la obra homónima de Eurípides, sin embargo, los estímulos creativos que nutren al realizador italiano para la creación del mundo en el que inserta a la diosa no son literarios: el propio director confiesa haber incluido en el guión cinematográfico apenas unas cuantas citas de la tragedia escrita por Eurípides. Tampoco supone un vertebrador referente la ópera *Medea* escrita por Cherubini e interpretada con enorme éxito por María Callas, —que también interpreta el papel de la heroína en la película del director italiano—. Pasolini encuentra su propio manantial de inspiración leyendo a los grandes autores de la antropología moderna, y es llevado por las descripciones que habitan la historia de las religiones, a partir de donde el director construye su particular universo creativo en el que da forma al mundo mítico habitado por la bárbara Medea. En la entrevista que el autor concede a Jean Duflot, Pasolini confiesa estar fascinado por el concepto de barbarie como estado que precede a nuestra civilización y admite que la palabra barbarie es la que más le gusta del mundo: «sencillamente, está en la lógica de mi ética, porque la barbarie es el estado que precede a la civilización, nuestra civilización: la del sentido común, de la previsión, del sentido del futuro. Es simplemente la expresión de un rechazo, de la angustia ante la verdadera decadencia surgida del binomio Razón-pragma, divinidad bifronte de la burguesía»<sup>1</sup>. El director aduce en esta entrevista que su verdadero interés al enfrentar el mito de Medea es ahondar en el contenido religioso del texto, revelando la relación conflictual existente entre el mundo de la razón práctica, representado por la moderna sociedad tecnócrata actual del que Jasón es garante, y el mundo bárbaro asociado a los antecedentes del mito, regido por la relación sagrada con la

<sup>1</sup> Cfr. Jean Duflot, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Joaquín Jordá. (trad.) Barcelona, Editorial Anagrama, 1971, pp. 107-108.

naturaleza al que pertenece la diosa: «Medea es la confrontación del universo arcaico, hierático, clerical, y del mundo de Jasón, mundo, por el contrario, racional y pragmático. Jasón es el héroe actual (*la mens momentanea*) que no solamente ha perdido el sentido metafísico, sino que ni siquiera se plantea problemas de ese tipo. Es el “técnico” abúlico, cuya investigación está dirigida únicamente hacia el éxito»<sup>2</sup>. Aunque Pasolini también admite su nostalgia por un concepto de lo «sagrado idealizado» que acaso nunca ha existido: «por otra parte, me doy cuenta de que esa nostalgia que tengo por lo sagrado idealizado y que acaso nunca ha existido –debido a que lo sagrado siempre ha sido objeto de una institucionalización al principio, por ejemplo, a través de los chamanes, luego de los sacerdotes– que esa nostalgia tiene algo de equivocado, de irracional, de tradicionalista»<sup>3</sup>

Partiendo de esta contradicción y complejidad internas el director encara un proceso creativo cuyo resultado será el retrato de una Medea donde aparecen acentuados el sentido onírico, sagrado y mágico de la tragedia (en un primer momento la película iba a titularse «Las visiones de Medea») a través de la cual Pasolini rinde culto a las sociedades primitivas precedentes a nuestra civilización racional con una *Medea* en la que la primera parte de la película estará destinada íntegramente a la descripción de la primera y segunda parte del mito transcurridos en la Cólquide y Tesalia respectivamente, y que Apolonio de Rodas relata en *Las Argonáuticas*, para describir a partir de la escena once la etapa corintia del mito que recoge Eurípides en su tragedia. El tiempo de la película es el circular de la tragedia pero es también fundamentalmente onírico: es el tiempo soñado de Medea en el que la protagonista se sumerge en un pasado sagrado –el narrado por la Nodriz en la obra de Eurípides–, guiada por las visiones de su inconsciente, a través de las cuales toma consciencia de su poder como diosa. Jung se refiere en este sentido a cómo «los actos mentales que discurren en el plano del inconsciente se tornan perceptibles de forma indirecta en sueños, visiones, revelaciones y alteraciones “instintivas” de la consciencia, es decir, en fenómenos de cuya naturaleza se desprende que todos esos actos proceden de un saber “inconsciente” y son el resultado de juicios y razonamientos inconscientes»<sup>4</sup>.

Siguiendo las declaraciones del propio director cuando afirma que este film está basado en un fundamento teórico de la historia de las religiones recogido en obras de

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>3</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 100.

<sup>4</sup> Cfr. Carl Gustav Jung, *Respuesta a Job*, Rafael Fernández de Maruri (trad), Madrid, Editorial Trotta, 2014, pp. 57 y 58.

etnología y antropología modernas, en este análisis nos dejaremos guiar por sus palabras, por lo que con el fin de facilitar los significados contenidos en la película, abordaremos este estudio con el apoyo de prestigiosos antropólogos como: M. Eliade, Frazer y Lévi-Bruhl a los que el realizador toma como referentes esenciales a su creación cinematográfica, así como en nociones tomadas de la psicología analítica de Jung, que acercan la religiosidad primitiva a la conciencia racionalista occidental, y nos ayudarán a interpretar una religiosidad vivida íntimamente como sagrada.

## 2. SOBRE LA RELACIÓN DEL DIRECTOR CON EL CINE

«Yo he repetido frecuentemente que el paso de la literatura al cine, por ejemplo, no es más que un problema de cambio de técnica. Poco a poco, sin embargo, he llegado a diferenciar la técnica literaria y la cinematográfica. El lenguaje literario que utiliza el escritor para escribir un poema o una novela, o un ensayo, constituye un sistema simbólico convencional: además cualquier lenguaje escrito o hablado se define por un cierto número de límites históricos, geopolíticos, o, si se prefiere, nacionales (regionales)... El cine, al contrario, es un sistema de signos no simbólicos, de signos vivos, de signos-objetos... El lenguaje cinematográfico no expresa, pues, la realidad. No es un lenguaje nacional o regional, sino muy trans-nacional.... Insistiremos, si quiere, sobre el aspecto teórico del lenguaje cinematográfico. [...] Y quizá la verdadera tragedia de todo poeta sea que sólo puede alcanzar el mundo metafóricamente, según las reglas de una magia limitada en definitiva en su apropiación del mundo. [...] Sin embargo, he descubierto muy rápidamente que la expresión cinematográfica, gracias a su analogía desde el punto de vista semiológico (siempre he soñado con una idea apreciada por un cierto número de lingüistas, o sea una semiología total de la realidad) con la propia realidad me permitía alcanzar la vida más completamente. Apropiármela, vivirla al recrearla. El cine me permite mantener el contacto con la realidad, un contacto físico, carnal, diría incluso de orden sensual»<sup>5</sup>

Cuenta Pier Paolo Pasolini que su primera aproximación al cine fue a los diecisiete años, cuando escribió su primer guión cinematográfico para el cine-guf, organización fascista de la época. Cuando llegó a Roma en los años 50 ya era relativamente conocido por sus poemas y ensayos dentro de los ambientes literarios. Fue entonces cuando escribió *Ragazzi di vita* que se publicó en 1955 y le dio una gran celebridad. En el 55 comenzó a trabajar en el cine con un guión que hizo con Giorgio Bassani, *La chica del río* de Mario Soldati, con Sofía Loren. En 1961, a la edad de cuarenta años, rueda su primer film, *Accatone*. El propio

<sup>5</sup> Jean Duflot, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, ed. cit., pp. 19-21.

director confiesa que lo hará sin saber que existían objetivos diferentes o qué era una panorámica. Todo se basó en la gran amistad que le unía al productor Alfredo Bini, que le dio su confianza y una absoluta libertad creativa. Desde el inicio de su carrera, el italiano se esfuerza por crear un universo «preciosista», que pretende elevarse por encima de los estándares de comunicación de los *mas media*. Pasolini se expresa con un lenguaje personal donde la imagen adquiere un predominio absoluto frente al texto. Sobre este elemento diferenciador en su lenguaje visual expresivo, comenta el director: «yo me esfuerzo en crear un lenguaje que ponga en crisis las relaciones del hombre medio, del espectador medio con el lenguaje de los *mass media*, por ejemplo, si actualmente parezco buscar un lenguaje hermético y preciosista, aparentemente ‘aristocrático’, es porque considero la tiranía de los *mass-media* como una forma de dictadura a la que me niego a hacer la menor concesión»<sup>6</sup>. Y es que el cine es para Pasolini un lenguaje artístico no filosófico. Puede ser parábola, nunca expresión conceptual directa. He aquí –afirma el director–, un tercer modo de afirmar la prevalente artísticidad del cine, su violencia expresiva, su fundamental metafóricidad. Quien también afirma que una reflexión sobre el cine como lengua expresiva no puede comenzar actualmente sin tener al menos presente la terminología de la semiótica. «Porque mientras los lenguajes literarios fundan sus invenciones poéticas sobre una base institucional de lengua instrumental, posesión común de todos los parlantes, los lenguajes cinematográficos no parecen fundarse en nada: no tienen, como base real, ninguna lengua comunicativa. No obstante, el cine comunica. Luego él se basa también en un sistema de signos comunes»<sup>7</sup>.

Pasolini se refiere a cómo el paso del lenguaje literario al cinematográfico significó para él un problema de cambio de técnica: El cine –dice el director– es un sistema de signos vivos que le permite tener un contacto físico con la realidad, carnal, casi de orden sensual: esta declaración viene especialmente al caso que nos ocupa, pues con *Medea* Pasolini representa una visión personal sobre el mito clásico que va más allá de la traslación fílmica de la obra de Eurípides. El verdadero interés del director será el de abordar el mito ahondando en el contenido religioso del texto, dejando al descubierto el conflicto existente entre el mundo de la razón práctica, representada por la moderna sociedad tecnócrata actual, y el mundo bárbaro asociado a los antecedentes del mito, regido por la relación sagrada con la naturaleza, que dentro de la película adquirirá un gran peso y

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 67-69.

<sup>7</sup> Cfr. Pier Paolo Pasolini. *Cine de poesía contra cine de prosa: Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer*. Joaquín Jordá (trad.), Barcelona, Editorial Anagrama, 1970, pp. 9,10 y 18.

preponderancia, hasta el punto de componer más de la mitad del metraje.

### *Pasolini y la mujer*

El escritor y cineasta italiano encuentra en la historia de la bárbara traicionada y abandonada por su amante, transgresora del orden imperante, un espejo en el que mirarse y reconocerse. Pasolini es, en buena medida, su personaje, identificándose con su creación tanto en el plano personal como en el moral. Entiende su sufrimiento, su autenticidad y su radical rebeldía. Medea es al igual que él una excluida.

«J. D.— [...] Por consiguiente, también Medea transcribe el drama personal de su propia exclusión. Aprovecho para preguntarle qué hay que pensar de la misoginia que se le atribuyó.

P.— La niego completamente. En *Accatone* y *Mamma Roma* las mujeres del pueblo tienen mucha nobleza. En *Porcile*, el personaje más simpático es Ida, la única figura pura que emerge de aquella familia burguesa [...] En *Teorema*, la gracia la elegancia de la hija del industrial... y luego están Medea, Glauca... No, este reproche no está fundado. En realidad lo que podría reprochárseme no es despreciar a la mujer, sino tener tendencia a “rafaelizarla”, a expresar su lado angélico...

J. D.— En efecto, su representación de las mujeres no se traduce en la degradación moral sistemática, o en la voluntad de afearla mediante la representación exclusiva o peyorativa de su sensualidad, de su animalidad. Su representación es objeto de toda su solicitud “estética”, e incluso en el caso de personajes de muchachas, de cierta tierna complicidad. [...]

P.— Digamos que veo a la mujer también como... una excluida»<sup>8</sup>

En España, las principales revistas de sociedad se hicieron eco de la noticia: «para su nueva película Pasolini contaría con la diva María Callas en el papel de Medea». El director declara: «no tengo el menor propósito de intentar ningún análisis psicológico de Medea. La dejaré en su dimensión mítica: es decir, con todo lo que tiene de terribilidad insoportable e inexplicable»<sup>9</sup>. «Será un film religioso; en todo caso, ni teatro ni ópera. A mis ojos, Medea, con todos sus excesos, representa la fe de cara a un mundo sin Dios»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Jean Duflot, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, ed. cit., pp. 133-134.

<sup>9</sup> *Hola! Barcelona*. 16/11/1968.

<sup>10</sup> *Blanco y negro*. 10/05/1969.

### *La película Medea: ficha técnica*

El acercamiento de Pasolini a la tragedia griega viene de la mano de Vittorio Gassman, para el que realiza la traducción de la *Orestíada*. Tras lo cual, su interés por la mitología griega fue en aumento. Le siguieron los films: *Edipo, el hijo de la fortuna* (1967) y *Apuntes para una Orestíada africana* (1968-1969).

#### 1969 MEDEA

FICHA TÉCNICA: Italia. *Dirección:* Pier Paolo Pasolini. *Guión:* Pier Paolo Pasolini. *Fotografía:* Ennio Guarnieri. *Música:* Elsa Morante y Pier Paolo Pasolini. Montaje: Pier Paolo Pasolini. *Dirección artística:* Dante Ferretti y Nicola Tamburo. *Diseño de vestuario:* Piero Tosi. *Duración aproximada:* 118 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Maria Callas (Medea), Massimo Girotti (Creonte), Laurent Terzieff (Centauro), Giuseppe Gentile (Jasón), Margareth Clémenti (Glaucé), Paul Jabara (Pelias), Gerard Weiss (Segundo centauro), Argonautas: Luigi Barbini, Gian Paolo Duregon, Luigi Masironi, Michelangelo Masironi, Gianni Bradizi, Franco Jacobbi, Annamaria Chio, Piera Degli Esposti, Mirella Pamphili y Graziella Chiarcossi.

### 3. MODELO DE ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE EL TEXTO LITERARIO Y LA PELÍCULA

RELATO CINEMATOGRAFICO	OBRA TEATRAL
<i>Medea</i>	
Título de la película	<i>Las Argonáuticas</i> de Apolonio de Rodas
Secuencia 1: Imagen mítica de la Cólquide	—
Secuencia 2: El centauro Quirón alecciona a Jasón niño	—
Secuencia 3: Viaje de Jasón y los Argonautas a la Cólquide	—
Secuencia 4: Rito sacrificial de un muchacho en la Cólquide	—
Secuencia 5: Encuentro entre Jasón y Medea. El enamoramiento de Medea es inmediato	—
Secuencia 6: Medea y su hermano Apsirto roban el vellocino de oro	—
Secuencia 7: Entregan el vellocino a Jasón. En su huida Medea mata a su hermano y lo descuartiza esparciendo sus restos para retrasar a sus perseguidores	—

<p>Secuencia 8: Búsqueda espiritual de Medea del centro del mundo</p> <p>Secuencia 9: Jasón y Medea entregan el vello cino a Pelias</p> <p>Secuencia 10: Jasón y Medea viven su amor</p>	—
<p>Secuencia 11: En corinto encuentro entre el centauro Quirón y Jasón adulto</p> <p>Secuencia 12: Medea contempla aterrada los preparativos de la boda entre Jasón y Glauce</p> <p>Secuencia 13: Medea tiene una visión de la Cólquide en la que su abuelo Sol le habla. Vestida con sus antiguos vestidos de princesa se dirige a las mujeres de Corinto ante las que jura vengarse Añadido dramático</p> <p>Secuencia 14: Medea sueña su encuentro con Jasón en el que le entrega un vestido envenenado para Glauce. Ésta se viste con él y al mirarse al espejo enloquece, corre envuelta en llamas. Creonte al tratar de salvarla muere con ella</p>	<p><i>Medea</i> de Eurípides</p> <p>—</p> <p><i>Acto primero</i></p> <p>Sustitución pp. 107-113</p> <p>pp. 113-116</p> <p><i>Acto tercero</i> pp.122-129</p> <p>Sustitución pp. 149-152</p> <p>Narración de el Mensajero</p>
<p>Secuencia 15: Escena en la que Creonte condena a Medea al exilio</p> <p>Secuencia 16: Encuentro erótico entre Jasón y Medea tras el que Medea le entregará los regalos envenenados para Glauce</p> <p>Secuencia 17: Glauce hechizada por Medea se lanza al vacío de un precipicio. Creonte se lanza tras ella</p> <p>Secuencia 18: Sacrificio ritual de los hijos de Medea dentro de escena</p> <p>Secuencia 19: Medea desde el tejado con los cuerpos de sus hijos increpa a Jasón. Luego huye en un carro alado de su abuelo Sol.</p>	<p><i>Acto primero</i></p> <p>pp. 115-119</p> <p><i>Acto tercero</i> pp. 139-140</p> <p><i>Acto cuarto</i> pp. 149-152 Segunda sustitución Narración del Mensajero</p> <p><i>Acto cuarto</i> pp. 155-160</p>

#### 4. TRADUCCIÓN DEL LENGUAJE LITERARIO AL LENGUAJE FÍLMICO: ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA ACCIÓN NARRATIVA Y FORMAL EN IMÁGENES



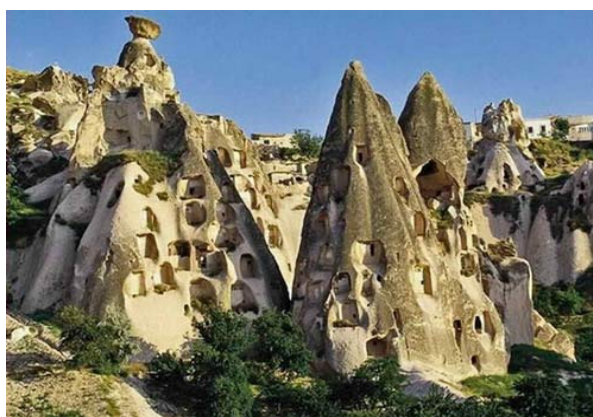
## *Retrato del mundo religioso de Medea*

«Derrière chaque chef-d'œuvre, rôde ou gronde un destin dompté. La voix de l'artiste tire sa force de ce qu'elle naît d'une solitude qui appelle l'univers pour lui imposer l'accent humain; et, dans les grands arts du passé, survit pour nous l'invincible voix intérieure des civilisations disparues»<sup>11</sup>

«No hay una ciencia de lo religioso, no hay una ciencia de la cultura. Siempre nos interrogamos, por ejemplo, acerca de con qué culto especial conviene relacionar la tragedia griega. ¿Realmente con Dionisos, como se ha afirmado desde la Antigüedad, o con otro dios? Ahí aparece ciertamente un problema real, pero secundario en relación al problema más esencial del que apenas se habla, el de la relación entre la tragedia y lo divino, entre el teatro en general y lo religioso. ¿Por qué el teatro sólo nace exclusivamente de lo religioso cuando nace espontáneamente?»<sup>12</sup>

### ESCENA 1

Una foto fija tomada desde la distancia con el contrapicado de un sol mítico de suaves tonos anaranjados suspendido en el tiempo sobre una tierra antigua es la evocadora imagen de la Cólquide en la que habita la *Medea* de Pasolini. Como si de una ceremonia ritual sagrada se tratara, para su presentación el director envuelve cuidadosamente este primer fotograma en una música arcana y acariciante durante los títulos de crédito, trasladándonos a un lugar misterioso y cálido, de tintes mágicos y de una gran belleza poética.



<sup>11</sup> Malraux, André, *Les voix du silence*, (La Monnaie de l'absolu - VII), en *Écrits sur l'art*, (Œuvres complètes, IV), Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 887. (Traducción al castellano en Buenos Aires, Editorial EMECÉ, 1956.) «Detrás de cada obra maestra, ronda o ruge un destino domado. La voz del artista saca su fuerza del hecho de nacer de una soledad que llama al universo para imponerle su acento humano; y, en las grandes artes del pasado, sobrevive para nosotros la invencible voz de las civilizaciones desaparecidas»

<sup>12</sup> René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Joaquín Jordá (trad.) Barcelona, Editorial Anagrama, 1983, p. 329.

Este mundo mítico, lejano, aparece en esta primera imagen como transfigurado por la belleza del instante, mostrándose a un tiempo cercano e inaccesible, frágil e inamovible. Poseedor de un halo de irrealidad tentadora, como si el pueblo de tierra que entrevemos levemente envuelto por ese sol aterciopelado hubiese quedado aprisionado en él durante un pasado remoto, adormecido por un sueño del que no ha despertado. El espectador puede llegar a imaginar que la foto ha sido tomada por un curioso, por un extranjero que, agazapado tras alguna colina, cuando por fin se decide a bajar fascinado por la imagen capturada por el objetivo de su cámara, al acercarse a la realidad representada comprueba atónito como ésta se desvanece ante sus ojos. Como si un dios se vengara negándole la cercanía a un mundo mítico inaprehensible a la mirada moderna. Y es que el posicionamiento del director es desde el inicio de la película de una rotundidad clarividente por cuanto se refiere a la esencia del hecho teatral trágico, compartiendo con René Girard la idea de que su nacimiento se halla inserto en lo religioso<sup>13</sup>. Pasolini comparte esta idea haciendo surgir el hecho teatral trágico a partir de una religiosidad mítica incomprensible para el hombre de hoy y a través de la cual el mito de Medea emerge de forma espontánea. En esta misma dirección se expresa el realizador acerca de cómo la sociedad industrial actual ha surgido en total contradicción con la sociedad que la precedió, perdiendo el sentido de lo sagrado. «A continuación este sentimiento de lo sagrado se ha encontrado ligado a las instituciones eclesiásticas y ha podido degenerar hasta la ferocidad, sobre todo cuando ha sido alienado por el poder. Eso es todo. Sea como fuere, este sentimiento de lo sagrado estaba en el corazón de la vida humana»<sup>14</sup>. Pasolini inserta en el mundo burgués actual sin Dios, o con un Dios negado sistemáticamente, un sentido de lo sagrado mítico latente que le contradice, y hace resurgir sus arquetipos como en la tesis junguiana sobre el inconsciente colectivo<sup>15</sup>. El realizador toma la fuerza del símbolo religioso para retomar una fantasía de «escena primitiva» y convertirla en instrumento de descubrimiento y exploración de los orígenes. En palabras de Paul Ricoeur «mediante tales representaciones simbólicas, el hombre dice la instauración de la humanidad; a través de su función vestigial, el símbolo muestra mediante unos orígenes imaginados que pueden calificarse de historiales, *geschichtlich*, porque expresan un advenimiento, una venida al ser, pero no de históricos,

<sup>13</sup> Ver exordio de este apartado: René Girard, *La violencia y lo sagrado*, ed. cit., p. 329.

<sup>14</sup> Cfr. Jean DufLOT. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, ed. cit., p. 105.

<sup>15</sup> «Jean DufLOT: Quizás este sentimiento sea el índice poético de la existencia de lo que Jung denomina el “inconsciente colectivo”. ¿Acaso el poeta no prefigura lo sagrado recurriendo a los arquetipos más oscuros? -Pasolini: ¡Es la explicación poética de la función del poeta, querido amigo!». *Ibidem*, p. 101.

*historisch*, porque carecen de cualquier significación cronológica»<sup>16</sup>. En idéntico sentido, André Malraux, recordando en sus *Antimemorias* un tiempo de treinta años atrás, efectúa una declaración rigurosa, a modo de sentencia: «en estas páginas, sólo espero reunirme con el arte y con la muerte», refiriéndose a continuación a cómo en Egipto encontró las ideas que conducirían su vida y que en el curso de los años, ordenaron su reflexión sobre el arte. ¿Qué relación hay entre la comunión cuya penumbra medieval llenó las naves y el sello con que los conjuros egipcios marcaron la inmensidad entre todas las formas que captaron su parte de lo inasequible? Para todas, en grados diferentes, lo real es apariencia; y existe otra cosa que no es apariencia y que no siempre se llama Dios. La armonía de lo eterno proviene del hombre y de cuanto lo gobierna y lo ignora, y confiere a esas formas su carácter y su fuerza. Fué entonces –continúa Malraux– cuando «distinguí dos lenguajes que oía simultáneamente desde hacía treinta años. El de la apariencia, el de una multitud que sin duda se había parecido a lo que yo veía en El Cairo: el lenguaje de lo efímero. Y el de la Verdad, el lenguaje de lo eterno y lo sagrado»<sup>17</sup>.

### *Sobre el carácter sagrado de todos los fenómenos naturales*

«El occidental moderno experimenta cierto malestar ante ciertas formas de manifestación de lo sagrado: le cuesta trabajo aceptar que, para determinados seres humanos, lo sagrado puede manifestarse en las piedras o en los árboles. [...] La piedra sagrada, el árbol sagrado, no son adorados en cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de ser hierofanías, por el hecho de “mostrar” algo que ya no es ni piedra ni árbol, sino lo sagrado, lo *ganz andere*»<sup>18</sup>

## ESCENA 2

Inmediatamente después quedamos sorprendidos ante la imagen de un profesor centauro que alecciona a Jasón, aún niño. El personaje del centauro aparece en esta escena como epicentro de sabiduría, vértice imposible que simboliza la oquedad del espacio fracturado entre el realismo sacralizado y mítico del mundo antiguo y la racionalidad del hombre moderno.

<sup>16</sup> Paul Ricoeur, *En torno al psicoanálisis: Escritos y conferencias 1*. Agustín Neira (trad.), Madrid, Editorial Trotta, 2013, p. 155.

<sup>17</sup> Cfr. Malraux, André, *Antimemorias*, Enrique Pezzoni (trad.), Buenos Aires, Editorial Sur, 1976, p. 50.

<sup>18</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Luis Gil (trad.), Barcelona, Editorial Labor, 1985, p. 19.



La educación que recibe Jasón comprende tres fases que abarcarán desde su niñez hasta su vida adulta: el centauro narrará en primer lugar la historia relativa al vellocino de oro, a continuación dará paso a una explicación detallada acerca de la usurpación del trono de su tío Pelias, y por último le hablará del carácter sagrado de todos los fenómenos naturales. Sólo desde la mirada de un niño es posible el viaje a un pasado mítico, la búsqueda de una pureza salvaje olvidada, el hallazgo de la autenticidad anclada en la naturaleza y conectada con lo sagrado. La naturaleza en su totalidad se revela como sacralidad cósmica: el cosmos transmuta en hierofanía donde lo sagrado constituye un modo de estar en el mundo.

CENTAURO: Todo es santo, todo es santo, todo es santo.  
 Recuerda muchacho mío: no hay nada natural en la naturaleza.  
 Cuando te parezca natural todo habrá terminado y empezará algo distinto.  
 Adiós cielo, adiós mar...  
 ¡Qué cielo tan bonito! Cercano... Feliz...  
 ¿No te parece que una pequeña parte del cielo es innatural?  
 ¿Que está poseída por un dios?  
 En cada punto al que miras está escondido un dios.  
 Y si no está, ha dejado la huella de su presencia sagrada: o silencio, u olor a hierba, o frescura de aguas dulces...  
 Sí, todo es santo.

Porque lo sagrado lo habita todo, Pasolini nos invita a volver la mirada hacia lo genuino que habita en el interior de cada ser humano, escondido tras la mascarada de la uniformidad de una cultura desacralizada. Esta cultura hace mucho tiempo expulsó a Dios de sus confines negándole por dos veces: en primer lugar en cuanto inmanente y por tanto inherente a todo lo existente, y en segundo término, en cuanto trascendente, esto es, como idea exterior hacia la que proyectarse. En este sentido se expresa el realizador cuando afirma: «yo me inclino a un cierto misticismo, a una contemplación mística del mundo,

claro está. Pero es por una especie de veneración desde mi infancia, una necesidad irresistible de admirar a los hombres y la naturaleza, de reconocer la profundidad allí donde otros sólo descubren la apariencia inanimada, mecánica de las cosas»<sup>19</sup>. Retornar al mundo primitivo mítico supone para Pasolini un intento por recuperar la presencia olvidada, aunque latente, de lo sagrado en el mundo actual. Significa convertir el pasado en presente, actualizándolo, devolviéndole su valor y su vigencia, confiriendo a los sueños dormidos –al delirio onírico enmascarado– el papel de guía de una sociedad inerte, vaciada de religiosidad, perdida en la ausencia de Dios. Una vez eliminado Dios, cada cosa se transforma en signo de lo sagrado, pero en un signo cuyo significado es lo sagrado mismo. Hierofanía: misterio divino. Para Pasolini hay una identificación entre la realidad y lo divino. «La realidad es divina por sí misma»<sup>20</sup>. Pasolini encuentra, pues, en Medea, el lenguaje de la Verdad, de lo eterno y de lo sagrado.

### *La racionalidad del hombre moderno*

«[...] La sociedad industrial se ha formado en total contradicción con la sociedad precedente, la civilización campesina [...], la cual poseía el sentido de lo sagrado. A continuación este sentimiento de lo sagrado se ha encontrado ligado a las instituciones eclesiásticas y ha podido degenerar hasta la ferocidad, sobre todo cuando ha sido alienado por el poder. Eso es todo. Sea como fuere, este sentimiento de lo sagrado estaba en el corazón de la vida humana»<sup>21</sup>

Cuando damos paso a la siguiente escena comprobamos que el Centauro ha cobrado forma humana y continúa aleccionando a un Jasón que ahora es adulto.

CENTAURO: Quizás pienses que además de mentiroso soy demasiado poético. Pero para el hombre antiguo, mitos y rituales son experiencias concretas, que comprenden también su existencia cotidiana. Para él la realidad es una unidad tan perfecta, que la emoción que siente frente a un cielo de verano, por ejemplo, equivale a la experiencia personal más interior de un hombre moderno. Irás a ver a tu tío, que te robó el reino, a reclamar tus derechos, para eliminarte necesitará alguna excusa. Te mandará realizar una empresa, quizás a retomar el vello de oro.

<sup>19</sup> Cfr. Jean Duflot, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, ed. cit., p. 31.

<sup>20</sup> Pier Paolo Pasolini, *Nueva York*. Paula Caballero Sánchez (trad.), Madrid, Errata naturae editores, p. 80, 2011.

<sup>21</sup> Jean Duflot, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, ed. cit., p. 105.

Esto es lo que prevé nuestra divina razón<sup>22</sup>. Lo que no puede prever, por desgracia, son los errores a los que te llevará. ¡Y quién sabe cuántos serán!

Lo que el hombre vio en el cultivo de los cereales, en las semillas que pierden la forma bajo tierra para luego renacer, representa la lección definitiva: la resurrección.

Pero ahora esta lección ya no sirve. Lo que puedes entender de las semillas ya no tiene significado para ti, como un lejano recuerdo que ya no te atañe. En efecto, no hay ningún dios.

Pasolini denuncia la muerte de lo sagrado en el hombre, en su mirada, en su incapacidad para vislumbrar la presencia sagrada en todo lo real. Dios no ha muerto como dijera Nietzsche. La razón ha usurpado su lugar. A través de un ególatra efecto de sustitución el hombre se ha erigido en Dios de sí mismo condenándose con ello a no ver el halo de espiritualidad que lo inunda todo. Cuando el hombre de hoy posa su mirada sobre la realidad ve su propia imagen narcisista, que esculpida por un efecto macabro a través del espejo, le devuelve el retrato compartido de *Dorian Gray*. El hombre mira el mundo para contemplarse a sí mismo. Y hay una pérdida lacerante en este nuevo poder humano estrictamente racional que cree controlarlo todo: hay un extravío, un sinsentido. Existe el vacío de una razón que pretende ser la respuesta a todo e inexorablemente aterrorizada por su osadía se descubre frágil, se repliega y termina confesando que nada sabe. Tal vez porque lo innombrable, la esencia sagrada de lo existente, escapa al conocimiento humano. Para Paul Ricoeur existe un profundo parentesco entre Feuerbach, Marx y Nietzsche: «en todos ellos, la reducción de las ilusiones es solo el reverso de una empresa positiva de liberación y, por ello mismo, de afirmación del hombre en cuanto hombre; de modo diverso y por caminos aparentemente opuestos, estos maestros de la sospecha se proponen desvelar el poder del hombre que se había desplazado y perdido en una trascendencia extraña. Por tanto, ya se trate del salto marxista del reino de la necesidad al de la libertad mediante la comprensión científica de las leyes de la historia, o de la contemplación del destino y del eterno retorno de Nietzsche, o del paso del principio de placer al de realidad en Freud, el proyecto es el mismo: revelar el hombre a sí mismo, en cuanto poder de afirmación y creación de sentido»<sup>23</sup>. Para Mircea Eliade esta necesidad del hombre moderno de dar muerte a Dios para sentirse verdaderamente libre supone que: «el hombre moderno antirreligioso asume una nueva situación existencial: se reconoce como único sujeto y agente de la historia, y rechaza toda llamada a la trascendencia. Dicho de otro modo: no acepta ningún modelo de humanidad fuera de la condición humana, tal como se la pueda descubrir en las diversas situaciones históricas. Lo sacro es el obstáculo por excelencia que

<sup>22</sup> Alusión al carácter sagrado de la razón en el mundo mítico.

<sup>23</sup> Cfr. Paul Ricoeur, *En torno al psicoanálisis: escritos y conferencias 1*, ed. cit., p. 148.

se opone a su libertad. No llegará a ser él mismo hasta el momento en que se desmitifique radicalmente. No será verdaderamente libre hasta no haber dado muerte al último dios»<sup>24</sup>.

A propósito de esta vanagloria científica y nihilismo que caracterizan la cultura actual nos dice René Girard: «este nihilismo de la cultura va acompañado necesariamente de un fetichismo de la ciencia. Este angelismo científico procede de una profunda repugnancia de origen filosófico e incluso religioso a admitir que lo verdadero pueda coexistir con lo arbitrario, y tal vez incluso arraigarse en esta arbitrariedad. Hay que confesar que ahí existe una dificultad real para nuestros hábitos de pensamiento. La idea de que el pensamiento verdadero y el pensamiento llamado mítico no difieren esencialmente entre sí nos parece escandalosa. Tal vez se deba a que las verdades de las que estamos seguros parecen tan poco numerosas, en el terreno de la cultura, que reclamamos para ellas un origen transparente, estrictamente racional y perfectamente dominado»<sup>25</sup>.

Mas la violencia late en el corazón de lo sagrado, y ésta será la idea sustancial desde la que el director se sumerja en la historia de Medea, en la que el mito tendrá un enorme valor explicativo dentro de la película. La base sacralizada y violenta del mito son los antecedentes y circunstancias previas, el pasado al que debemos volver para entender el desarrollo de la historia trágica posterior que escribiera Eurípides y cuyo desarrollo pertenece al mundo desacralizado. Se hace necesario, por tanto, recordar lo olvidado: cómo se produjo el tránsito desde el mundo mítico sagrado al mundo moderno desacralizado. La presencia de la violencia en el corazón de lo sagrado es el germen primigenio del que brota la relación de los hombres entre sí pero también todo aquello que domina al hombre desde fuera con tanta mayor facilidad en la medida en que el hombre se cree capaz de dominarlo. «Lo sagrado es todo aquello que domina al hombre con tanta mayor facilidad en la medida en que el hombre se cree capaz de dominarlo. Es, pues, entre otras cosas pero de manera secundaria, las tempestades, los incendios forestales, las epidemias que diezman una población. Pero también es, y, fundamentalmente, aunque de manera más solapada, la violencia de los propios hombres, la violencia planteada como extrema al hombre y confundida, a partir de entonces, con todas las demás fuerzas que pesan sobre el hombre desde fuera. La violencia constituye el auténtico corazón y el alma secreta de lo sagrado»<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, ed. cit., p. 171.

<sup>25</sup> Cfr. René Girard. *La violencia y lo sagrado*, ed. cit., p. 240.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 38.

Este vínculo entre la violencia y lo sagrado del que nos habla René Girard será también la tesis defendida por Pasolini en su película *Medea*, como cuando el Centauro dice a Jasón:

CENTAURO: Pero la santidad es también una maldición.  
Los dioses que aman, al mismo tiempo odian.

### *La ceguera de la razón del hombre moderno*

«Medea es la confrontación del universo arcaico, hierático, clerical, y del mundo de Jasón, mundo, por el contrario, racional y pragmático. Jasón es el héroe actual [...] que no solamente ha perdido el sentido metafísico, sino que ni siquiera se plantea problemas de ese tipo. Es el “técnico” abúlico, cuya investigación está dirigida únicamente al éxito»<sup>27</sup>

### ESCENA 3

CENTAURO: Así te irás a un país lejano, cerca del mar. Harás experiencia en un mundo diverso del que podemos imaginar. Allá la vida es muy realista. Porque sólo el mítico es realista y sólo quien es realista es mítico.

Pasolini nos presenta al personaje de Jasón como ejemplificación del hombre actual: un hombre moderno y racional que ha olvidado la esencia de lo sagrado aprendido cuando era niño, y que guiado por una razón práctica y utilitarista se traicionará a sí mismo y a Medea. Desde este olvido Jasón viaja a la Cólquide con los argonautas y realiza su destino trágico. El director los muestra como muchachos despreocupados, superficiales, saqueadores que no respetan porque no entienden el mundo mítico en el que acaban de desembarcar. El extrañamiento desde el que Jasón se enfrenta a esta sociedad primitiva revela la distancia que le separa de este mundo antiguo fundado en rituales ancestrales de una profundidad que escapa al conocimiento de estos jóvenes ladronzuelos cuyo único propósito será hacerse con el botín que han venido a buscar: el vellocino de oro. El personaje de Jasón está dotado de una razón moderna, pragmática y segura de sí misma; es osado y desprecia mitos y ritos ancestrales. Como si de un juego se tratara toma de este mundo bárbaro lo que su razón práctica le indica con atrevimiento, despreocupación e incluso burla. No pretende en ningún momento penetrar secretos carentes de valor para él. En el personaje,

---

<sup>27</sup> Jean Duflot, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, ed. cit., p. 130.



este pragmatismo desemboca en un olvido, una carencia de conciencia, superficialidad e inconsistencia que serán los rasgos de carácter con los que le dota el director.



No obstante, en el enfrentamiento entre el cosmos mítico de Medea y la civilización lógica avalada por Jasón, no descuida Pasolini asignar al héroe el logos que le conducirá al éxito de su empresa, como también hace Apolonio de Rodas en el Canto III de *Las Argonáuticas*, donde Jasón, en su expedición a la Cólquide, se dirige a los argonautas como un líder valeroso, dotado con la inteligencia razonada y persuasiva de la palabra. Roberto Danese se refiera a cómo en la Cólquide los argonautas hablan e interactúan constantemente para llevar a cabo su estrategia. Medea, por el contrario, no utiliza las palabras y casi nunca hace razonamientos complejos, pero se comunica a través de la sacralidad del acto ritual: «i Colchi e, in special modo, Medea non usano quasi mai parole e non fanno complessi ragionamenti, bensì comunicano attraverso la sacralità del gesto, spesso iterato ritualmente. Gli Argonauti, dal canto loro, parlano e dialogano in continuazione, elaborando strategie per portare a compimento la loro missione»<sup>28</sup>.

JASÓN: «Los héroes, allí lejos y emboscados en el estero del río, celebraban asamblea sobre los bancos de su nave. Hablaba el Esónida en persona y los demás en silencio escuchaban, sentados en su sitio uno tras otro:

“Amigos, en verdad yo voy a deciros lo que me parece bien a mí mismo, pero a vosotros os corresponde darle cumplimiento. Pues la empresa es común y la palabra es igualmente común para todos. [...]”

Los demás permaneced en la nave en armas y quietos, y yo me dirigiré a la casa de Eetes con los hijos de Frixo y, además de éstos, con dos camaradas. Primero, en nuestro encuentro, hablándole lo sondearé por si en son de amistad quiere darnos la dorada piel, o si no lo hace y, confiado en su fuerza, se muestra desdeñoso con nuestras pretensiones. [...] Y, antes de sondearlo con palabras, no iremos sin más por la fuerza a quitarle su haber,

<sup>28</sup> Roberto M. Danese, “Le funzioni del silenzio nella Grecia antica”, *I Loquaci silenzi filmici di Medea e Lavinia. Medea di Pier Paolo Pasolini e Titus di Julie Taymor*. Rivista di Cultura Classica e Medioevale, anno LVII, numero 2, Luglio-dicembre, Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, p. 208.

sino que es preferible, al dirigirnos a él, atraérmolo previamente con palabras. Mirad que con frecuencia la palabra, si sabe debidamente apaciguar, logra con facilidad y de modo cumplido lo que a duras penas obtendría el coraje»<sup>29</sup>.

### *El rito sacrificial en las culturas primitivas*

«La función de la fiesta no es diferente de la de los restantes ritos sacrificiales. Como ha entendido muy bien Durkheim, se trata de vivificar y renovar el orden cultural repitiendo la experiencia fundadora, reproduciendo un origen que es percibido como la fuente de toda vitalidad y de toda fecundidad: es en aquel momento, en efecto, cuando la unidad de la comunidad es más estrecha, y el temor a caer en la violencia interminable más intenso»<sup>30</sup>

### ESCENA 4

Cuando Jasón y los argonautas llegan a la Cólquide el pueblo entero se engalana para una fiesta: está a punto de celebrarse el sacrificio ritual de una víctima humana. El barbarismo formal queda totalmente difuminado en esta escena donde la barbarie contenida se hace presente en toda su crudeza. Esta evocación del sustrato mítico y ritual anterior al nacimiento mismo de la fábula trágica, es el realismo mítico al que Pasolini nos invita a entrar como espectadores de la fiesta que va a realizarse: «la barbarie primitiva tiene algo de puro, de bueno; la ferocidad sólo aparece en casos excepcionales. En cualquier caso, cuanto más primitiva es, menos “interesada”, calculada, agresiva, terrorista resulta... Se sitúa fundamentalmente a nivel de la representación. Sí, en el sentido que le da Antonin Artaud... La crueldad que yo represento remite a la barbarie del hombre moderno»<sup>31</sup>. La escena está rodada en la Capadocia de Turquía, donde bellas extensiones de campos de cultivo se extienden a nuestra mirada. Más allá la cámara se detiene mostrándonos el descanso de grandes rebaños de cabras custodiadas por pastores que poco después abandonan el ganado para subir hasta el pueblo donde los preparativos del sacrificio están a punto de concluir. Enormes moles de piedra pintadas alternativamente de amarillo y de rojo, como símbolo de la alternancia e identificación entre la vida y la muerte, rodean la explanada sobre la que empiezan a agruparse los habitantes de la Cólquide, símbolos que aparecen en la indumentaria e instrumentos que forman parte de la ceremonia representan

<sup>29</sup> Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*, Canto III, Máximo Brioso Sánchez (trad.), Madrid, Editorial Cátedra, 2015, p. 136.

<sup>30</sup> René Girard. *La violencia y lo sagrado*, ed. cit., p.128.

<sup>31</sup> Cfr. Jean DufLOT, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, ed. cit., p. 108.

de manera bastante evidente al sol, al que el clan se liga míticamente –Medea pertenece a la dinastía de Eetes, que descende de Helios: como el enorme sol de esparto amarillo y blanco –dios sol– que es transportado por unos jóvenes y colocado en el centro. Los reyes de la Cólquide –padres de Medea–, su hermano Apsirto y Medea, hacen su aparición en escena ataviados con lujosas galas para presidir la ceremonia. A continuación vemos avanzar a todo el pueblo en una procesión donde una figura de paja envuelta en una túnica roja es transportada a hombros. Toda la colectividad participa de esta fiesta, que en palabras de Mircea Eliade reactualiza el Tiempo del origen de su primera aparición: «*el Tiempo del origen de una realidad, es decir, el Tiempo fundado por su primera aparición, tiene un valor y una función ejemplar; por esta razón el hombre se esfuerza por reactualizarlo periódicamente por medio de rituales apropiados. Una fiesta se desarrolla siempre en el Tiempo original. Y precisamente es esta reintegración del Tiempo original y sagrado lo que diferencia el comportamiento humano durante la fiesta del comportamiento de antes o de después*»<sup>32</sup>.



Antes de que la ceremonia de comienzo, Apsirto se retira hasta un lugar apartado. Su gesto meditativo evidencia y anticipa la identificación entre éste y la víctima que va a ser sacrificada. Se trata de un muchacho de corta edad que aparece con las manos atadas. El chico es colgado del techo y expuesto como un animal para su sacrificio ritual ante la mirada de Medea que, como sacerdotisa, oficiará la ceremonia. En esta escena se representan los sacrificios humanos asociados a los antiguos cultos agrícolas, en los que James George Frazer se refiere al papel que ejercía el rey como hechicero, además de sacerdote, en los pueblos bárbaros: «en la sociedad primitiva el rey suele ser hechicero, además de sacerdote; es más, con frecuencia parece haber obtenido su poderío en virtud de

<sup>32</sup> Cfr. Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, ed. cit., p. 76.

su supuesta habilidad en la magia, blanca o negra. Por esto, y con objeto de comprender la evolución de la majestad y del carácter sagrado que de ordinario investían al cargo a los ojos de los pueblos bárbaros o salvajes, es esencial familiarizarse con los principios de la magia y tener alguna idea del ascendiente extraordinario que este antiguo sistema de superstición ha tenido y tiene en la mente humana en todos los países y en todos los tiempos»<sup>33</sup>. La mitad derecha del cuerpo del joven es pintada de amarillo y el lateral izquierdo de rojo. A continuación es conducido hasta el lugar destinado para su sacrificio. El muchacho parece haber ingerido alguna droga y se deja guiar como un cordero hacia el matadero sin ofrecer resistencia alguna, incluso le vemos sonreír. Un silencio solemne, de una quietud expectante, invade la escena. Toda la comunidad se encuentra presente. El pueblo entero se sienta en el suelo formando un círculo alrededor del joven al que atan las manos a una cruz invertida. Los mismos hombres que le han conducido hasta ella colocan un madero cilíndrico bajo su cuello y presionan hasta que le desnucan. Un leve crujido y la cabeza pendiendo de un hilo sobre su pecho certifican la muerte del muchacho. «Si en un panorama general del sacrificio humano, se contempla el abanico formado por las víctimas, nos encontramos, diríase, ante una lista extremadamente heterogénea. Aparecen los prisioneros de guerra, los esclavos, los niños y los adolescentes solteros, aparecen los individuos tarados, los desechos de la sociedad, como el *pharmakos* griego. En algunas sociedades, finalmente, aparece el rey»<sup>34</sup>.



La expectación salvaje reflejada en la mirada de los presentes delata su impaciencia. Vemos entonces avanzar con paso firme al matarife que corta las cuerdas con las que el joven inerte se mantiene atado a la cruz, la figura cae al suelo como un saco pesado e informe. El carnicero porta en sus manos una hacha de un tamaño medio y con un golpe

<sup>33</sup> Cfr. James George Frazer, *La rama dorada: Magia y religión*, Óscar Figueroa Castro (trad), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 22.

<sup>34</sup> Cfr. René Girard, *La violencia y lo sagrado*, ed. cit., p. 19.

diestro desprende de un hachazo la cabeza del cuerpo, para continuar con su labor de manera enérgica y precisa troceando miembro a miembro el cuerpo del muchacho. Es en este momento cuando la multitud se levanta entre gritos de júbilo acercándose hasta el lugar. Hombres, mujeres y niños alargan con sus manos anhelantes unos cuencos de barro sobre los que el matarife depositará pequeños trozos de carne humana regada con la sangre de la víctima. «La metamorfosis física de la sangre derramada puede significar la doble naturaleza de la violencia. Algunas formas religiosas sacan un partido extraordinario de esta posibilidad. La sangre puede literalmente hacer ver que la única y misma sustancia es a la vez lo que ensucia y lo que limpia, lo que hace impuro y lo que purifica, lo que empuja los hombres a la rabia, a la demencia y a la muerte, y también lo que les amansa, lo que les permite revivir»<sup>35</sup>. Los habitantes de la Cólquide recorren los campos untando con sangre de la víctima plantas y cultivos; con una veneración sagrada deslizan con suavidad pequeños trozos de carne sobre las hojas, para colgarlos luego de las ramas, impregnándolo todo: campos, frutos y tierra. Así hacen llegar este cuerpo fragmentado a cada rincón y bendicen con esta carne y esta sangre la tierra fecunda. La escenografía de la escena está destinada a marcar el carácter ritual profundamente religioso del sacrificio humano: las piedras pintadas, los sombreros y ropajes, las máscaras zoomórficas, las hachas o los ratones que aparecen colgando de las ramas de los árboles, todo forma parte del ceremonial colectivo. Sobre la costumbre de los habitantes de la Cólquide de colgar de los árboles trozos del cuerpo de los varones muertos nos habla Apolonio en el Canto III, cuando describe el hallazgo de Jasón y sus compañeros como exploradores.

«Y con presteza, por encima de las cañas y del agua, saltaron de las naves a tierra sobre una punta del llano que llaman de Circe. Allí crecen en hilera muchos sauzgatillos y sauces, sobre cuyas copas penden cadáveres atados a las sogas. Pues todavía ahora es una impiedad para los Colcos quemar con fuego a los varones que faltan, ni tampoco es de ley ponerlos en tierra y amontonar un túmulo encima, sino que tras envolverlos en pieles de buey sin curtir, los atan de los árboles lejos de la ciudad. Pero igual lote que el aire tiene la tierra también, puesto que sepultan a las hembras en tierra. Y ésta es su costumbre»<sup>36</sup>

Finalmente, los participantes del ritual retornan al lugar del sacrificio donde los huesos de la víctima son quemados. Medea hace girar el sol de esparto que veíamos al principio y el viento esparce el polvo de estos huesos, llegando allí donde no han llegado los habitantes de la Cólquide: ningún lugar queda sin santificar. En este momento Medea pronuncia estas significativas palabras: «*Da vida a la semilla y renace con la semilla*». Se trata de

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>36</sup> Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*, ed. cit., p. 137.

la metamorfosis de una violencia a través de la cual la muerte torna en vida por mediación de una víctima sacrificial en la que toda la comunidad participa de su asesinato con el fin de regenerarse. «No hay que asombrarse si todas las actividades humanas e incluso la vida de la naturaleza están subordinadas a esta metamorfosis de la violencia en el seno de la comunidad. Cuando las relaciones se enturbian, cuando los hombres dejan de entenderse y cooperar, no hay actividad que no resulte perjudicada. Hasta los resultados de la cosecha, de la caza o de la pesca, hasta la calidad y la abundancia de las cosechas, se resienten a ello. Así pues, los beneficios atribuidos a la violencia fundadora superarán de manera prodigiosa el marco de las relaciones humanas. El homicidio colectivo aparece como la fuente de toda fecundidad; se le atribuye el principio de procreación; las plantas útiles al hombre, todos los productos comestibles surgen del cuerpo de la víctima primordial»<sup>37</sup>.



Pasolini durante el rodaje de *Medea*.

La imagen del muchacho crucificado se mimetiza con esta fotografía de Pasolini atado a la cruz: ofreciéndose él mismo como víctima sacrificial a una sociedad burguesa tradicionalista que califica su obra como “inmoralidad resultante de su condición de homosexual comunista”. El destino trágico premonitorio de la muerte del director contenido en la imagen nos conmueve, de la misma manera que desgarrar la esencia misma de la tragedia a la que el héroe no puede escapar. Pasolini no interpreta el mito desde la distancia de la mirada moderna, no pretende tampoco reactualizarlo ni hacerlo comprensible a la sociedad actual, el autor persigue capturar la esencia intemporal de lo sagrado haciendo pasar la realidad mítica por el estilo libre indirecto de una mimesis poética, cuya función no será la de imitar la realidad –como en la mimesis aristotélica– para ser representada, sino su redescrición diegética cambiante donde los personajes, el espacio

<sup>37</sup> Cfr. René Girard, *La violencia y lo sagrado*, ed. cit., p. 102.

y el tiempo juegan a rememorar el mundo del poeta. La imagen de Pasolini es también la de Cristo<sup>38</sup> crucificado y ofrendado como sacrificio propiciatorio a la cólera de Yahvé como acontecimiento histórico e intemporal a través del cual lo humano y lo divino se aúnan y la divinidad se antropomorfiza: «aunque el nacimiento de Cristo constituye un acontecimiento único e histórico, en la eternidad ese acontecimiento ha existido siempre. Para el profano en estas cuestiones la idea de que un acontecimiento intemporal y eterno sea idéntico a un acontecimiento histórico único supone siempre una dificultad. No obstante, ha de acostumbrarse a la idea de que el “tiempo” es un correlato relativo y, en cuanto tal, un concepto al que, en definitiva, sería preciso agregar, a fin de complementarlo, la idea de que todos procesos históricos gozan “simultáneamente” de una existencia pleromática o similar a la del estado intermedio que los tibetanos llaman *bardo*»<sup>39</sup>. Y es precisamente la definición de la «existencia» como pleroma la que confiere el sentido del tiempo en lo sagrado para Pasolini, porque como nos advierte René Girard detrás de la Pasión de Cristo, detrás de cierto número de dramas bíblicos, detrás de un enorme número de dramas míticos, detrás, en fin, de los ritos arcaicos, descubrimos el mismo proceso de crisis y resolución basado en el malentendido de la víctima única, el mismo “ciclo mimético”. «El carácter fundador del asesinato aparece en el texto bíblico con Caín al igual que en los mitos no bíblicos pero añade un elemento diferenciador: el juicio moral, la condenación del asesinato aparece y prevalece contra cualquier otra consideración. En la Biblia las víctimas no son culpables sino inocentes. Además, hay moraleja: La cultura nacida de la violencia vuelve a la violencia. No hay justicia para los verdugos, Abel es la primera víctima de una larga cadena de violencia que clama justicia. Jesucristo en la cruz también preguntará: ¿por qué a mí? En los mitos griegos y la polis la víctima sobre la que se funda la cultura no tiene a quien reclamar, el mal es fruto de la ignorancia, todo ocurre según el destino y la voluntad de los dioses. Se trata de la rueda muerte–nacimiento–muerte y vuelta a renacer: eterno retorno donde los héroes que se oponen al destino serán destruidos»<sup>40</sup>. Para la filosofía griega la esperanza es solo furia dirá Simone Weil<sup>41</sup>: negatividad determinista que desembocará en

<sup>38</sup> A los dieciocho años Pasolini escribe sus primeros versos friulanos, entre los que el autor se refiere a uno de estos poemas en el cual recoge el significado que para el poeta tiene la figura de Cristo: «Ese joven no es creyente, pero siente a Cristo como “oscura luz”, como un motivo aconfesional, no aceptado, pero casi obsesivo, comienza entonces cuando yo tenía dieciocho años. Y es un tema que siempre ha estado presente». Pier Paolo Pasolini. *Nueva York*, Paula Caballero Sánchez (trad.), Madrid, Errata naturae editores, 2011, p. 68.

<sup>39</sup> Cfr. Carl Gustav Jung, *Respuesta a Job*, ed. cit., p. 53.

<sup>40</sup> Cfr. René Girard, *Veo a Satán caer como el relámpago*, Francisco Díez del Corral (trad.), Barcelona, Editorial Anagrama, 2012, p. 115.

<sup>41</sup> «La tragedia ática, al menos la de Esquilo y Sófocles, es la verdadera continuación de la epopeya. El pensamiento de la justicia la ilumina sin intervenir jamás en ella; la fuerza aparece en su fría dureza, siempre acompañada de efectos funestos a los que no escapa ni el que la usa ni el que la sufre; la humillación del alma bajo la coacción no está disfrazada o envuelta en una piedad fácil, ni es propuesta al desprecio; más de un ser

nihilismo existencialista. Pero, por primera vez en la Biblia –aclara también Jiménez Lozano–, «las víctimas no son culpables, sino inocentes, y no hay excusa para los verdugos que tratan de levantar, ellos mismos, la justificación de su asesinato sobre la culpabilidad de la víctima, si es que esta misma no se reconoce como tal. Fuera del ámbito bíblico, en efecto, la víctima sobre la que se funda la cultura y la polis no tiene a quien clamar o una segunda y definitiva instancia a la que recurrir, y ha de aceptar el decreto de los dioses»<sup>42</sup>.

Sacrificios humanos que siguen realizándose en la actualidad en África occidental. Tan solo en la región de Kara (Togo), en el norte del país, 773 menores fueron acusados de hacer brujería en el año 2013, según la dirección regional de Acción Social de dicho país. Son inculpadados por sus familias y vecinos de todos los males que sufren: desde una enfermedad hasta la muerte, desde una mala cosecha hasta la pérdida de un empleo. Y son maltratados, marginados e incluso asesinados<sup>43</sup>. En Lagos era costumbre anual empalar a una muchacha viva inmediatamente después del equinoccio de primavera, con el propósito de asegurar buenas cosechas. A la vez que a ella, sacrificaban ovejas y cabras y las colgaban en estacas a cada lado junto con ñames, mazorcas de maíz y plátanos. La víctima era cuidada en el serrallo del rey y su mente estaba tan poderosamente sugestionada por los sacerdotes de los fetiches que iban alegre a su destino. En Benín ofrecían un sacrificio parecido anualmente. Los marimas, tribu bechuana, sacrifican un ser humano para las cosechas. La víctima escogida suele ser un hombre de poca estatura pero fornido. Lo aprisionan por la violencia o emborrachándolo y lo llevan a un sembradío, donde lo matan entre los trigos para que sirva como “semilla” (así dicen todos). Después de que su sangre se ha coagulado al sol, la queman junto con el frontal, la carne adherida a él y los sesos, esparciendo después sus cenizas para fertilizar el suelo; todo el resto del cuerpo se lo comen<sup>44</sup>.

En la película –una vez ha muerto el muchacho–, un estallido de alegría entre cánticos y bailes los posee a todos, que saltan, gritan y giran en un estado cercano al trance

---

herido por la degradación de la desdicha se ofrece en ella a la admiración. Simone Weil, *La fuente griega*, José Luis Escartín y María Teresa Escartín (trad.), Madrid, Editorial Trotta, 2005, p. 41.

<sup>42</sup> José Jiménez Lozano, *Los ojos del icono*, Salamanca, Caja Salamanca, 1988, p. 65.

<sup>43</sup> *La maldición de los niños brujos: En Togo unos 1.000 menores fueron acusados de brujería el año pasado*. «Normalmente, las víctimas de estas acusaciones proceden de las capas más vulnerables de la sociedad: ancianos, viudas, niños y niñas que suelen ser huérfanos de padre, madre o de ambos, o que no viven con su familia. "Cualquiera que sea diferente", "Cuando hay varias muertes o enfermedades en la misma familia se suele buscar al culpable en el clan. Si se trata de un niño que no tiene madre y vive con su madrastra, esta mirará al que no es su propio hijo"» Madrid, Diario EL PAÍS, 23/7/2014.

<sup>44</sup> Cfr. James George Frazer, *La rama dorada: Magia y religión*, ed. cit., p. 342.



hipnótico. Sólo la familia real permanece inmóvil, en idéntica posición a la que ocuparan al principio. La multitud excitada avanza hacia ellos con movimientos rápidos, con gestos agresivos escupen a la cara del rey y de la reina. Medea es ahora atada de forma simbólica a la misma cruz en la que ha sido sacrificado el muchacho. Los reyes se abandonan a esta humillación dejándose ultrajar participando así de un juego que invierte las posiciones de poder.



No todas las víctimas destinadas al sacrificio eran escogidas entre lo más bajo de la sociedad, sino que en ocasiones los candidatos se seleccionaban en ámbitos más elevados. René Girard ha analizado esta cuestión entre las monarquías africanas donde eran tradicionalmente los reyes los designados para el sacrificio. Esto podría parecer en un principio algo extraño pero tiene su lógica: «el rey, como el mendigo o el mutilado, se mantiene en un estatus distinto al de la mayor parte de la comunidad y es esta diferencia decisiva la que los hace candidatos tan idóneos para propiciar en su exclusión (ya sea por muerte o expulsión) su contrario: la identidad, la unidad, el orden. El rey excede a la mayoría por arriba, mientras que el mendigo o el lisiado lo hacen por abajo: «el incesto y las restantes transgresiones convierten de entrada al rey en una encarnación de la más extrema impureza. Y es a causa de esta impureza que, con motivo de la coronación y de las ceremonias de rejuvenecimiento, este mismo rey debe sufrir por parte del pueblo unos insultos y unos malos tratos, de carácter ritual por supuesto. En algunas obras de Eurípides, la alternancia entre lo «alto» y lo «bajo» aparece de manera muy clara, ya no unida a una violencia física sino espiritual que invierte la relación entre dominante y dominado»<sup>45</sup>. Asimismo, y en este mismo sentido, con respecto al sacrificio de víctimas humanas en Atenas James George Frazer indica que «corrientemente mantenían los atenienses a expensas públicas unos cuantos seres desgraciados e inútiles, y cuando alguna calamidad

<sup>45</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 113 y 159.

como epidemia o hambre caía sobre la ciudad, sacrificaban a dos de estos proscritos como víctimas expiatorias. Una de estas víctimas era sacrificada para los hombres y la otra para las mujeres. La primera llevaba rodeando su cuello una ristra de higos negros y la segunda, de higos blancos. En ocasiones creemos que mataban a una mujer en favor de las mujeres. Eran conducidos por toda la ciudad y después sacrificados seguramente por lapidamiento fuera de la misma<sup>46</sup>. Mas estos sacrificios no estaban limitados a las ocasiones extraordinarias de calamidades públicas; parece que todos los años, en el festival de la Targelia, en mayo, eran conducidas dos víctimas, una para los hombres y otra para las mujeres, fuera de la ciudad, donde se las lapidaban hasta morir»<sup>47</sup>.



El orden cultural queda re-establecido dentro de la comunidad y esta significativa imagen de los reyes ocupando de nuevo su lugar es el fotograma con el que Pasolini cierra esta escena. «Y tampoco escapamos al círculo. La tendencia a borrar lo sagrado, a eliminarlo por completo, prepara el retorno subrepticio de lo sagrado, bajo una forma que ya no es trascendente sino inmanente, bajo la forma de la violencia y del saber de la violencia»<sup>48</sup>. El círculo se ha cerrado. Un nuevo orden seguro y tranquilizador augura la continuidad y la prosperidad de la comunidad en ausencia del mal pues la violencia ha sido expulsada. «La presencia de lo religioso en el origen de todas las sociedades humanas es indudable y fundamental. De todas las instituciones sociales, la religiosa es la única a la que la ciencia nunca ha conseguido atribuirle un objeto real, una función auténtica. Afirmamos, pues, que lo religioso tiene por objeto el mecanismo de la víctima propiciatoria; su función consiste en perpetuar o renovar los efectos de este mecanismo, esto es, mantener la violencia fuera de la comunidad. A partir de ahora ya poseemos serias razones para pensar

<sup>46</sup> Cfr. Conocidos como *pharmakoi* (de donde deriva el español ‘farmacéutico’). En realidad nuestro conocimiento de la purga anual en Atenas se desprende de la definición que Hesiquio da a esta palabra en su léxico.

<sup>47</sup> James George Frazer. *La rama dorada: Magia y religión*, ed. cit, p. 458.

<sup>48</sup> René Girard. *La violencia y lo sagrado*, ed. cit., p. 334.

que la violencia contra la víctima propiciatoria pudiera ser radicalmente fundadora en el sentido de que, al poner fin al círculo vicioso de la violencia, inicia al mismo tiempo otro círculo vicioso, el rito sacrificial, que muy bien pudiera ser el de la totalidad de la cultura»<sup>49</sup>. El director cerrará definitivamente esta escena con las mujeres de la Cólquide arando los campos entre imágenes en las que destaca la luz y prosperidad de una tierra fértil. El orden, la paz y la armonía reinan por doquier de donde cabe deducir que el mito ha cumplido y cumple funciones determinantes para el desarrollo de las relaciones sociales y el sostenimiento de las estructuras institucionales. En otras palabras, actúa o actuaba como guía para la vida diaria. Tal como afirma Mircea Eliade, «la función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría»<sup>50</sup>.

#### ESCENAS 5, 6 y 7

Pero algo intranquiliza a Medea que despierta en mitad del sueño, como también nos describe Apolonio: «la noche trajo la oscuridad sobre la tierra. Los marinos en el mar miraban desde sus naves a Hélice y a las estrellas de Orión, y anhelaban también el sueño el caminante y el guarda de las puertas, y a alguna madre a la que se le habían muerto los hijos la envolvía una profunda somnolencia. No ladraban los perros ya por la ciudad, no había sonoros ruidos, sino que el silencio se adueñaba de las tinieblas, más negras cada vez. Pero de Medea no se apodera el dulce sueño, pues en su amor por el Esónida la mantenían despierta mil cavilaciones, temerosa del furor poderoso de los toros con los que él iba a sucumbir con un destino indigno en el barbecho de Ares»<sup>51</sup>. Medea despierta para pedir a sus criadas que la engalanen con sus alhajas y vestidos: desea ir a rezar al templo: lugar de oración y culto al vellocino de oro. Pero para llegar hasta el santuario antes deberá atravesar un espacio cubierto con brasas ardientes con objeto de purificarse. Una vez delante del vellocino, cuando se encuentra inmersa en su meditación, Medea se sobrecoge por un ruido que parece provenir del exterior, y al girarse ve a Jasón en la puerta, iluminado por el sol que atraviesa la entrada. Jasón permanece inmóvil y bello, mira a Medea fijamente para luego retroceder y marcharse. El impacto que esta aparición produce en ella es tal que cae desmayada por causa de Eros, y cuando despierta comprende enseguida que debe conseguir el vellocino de oro para Jasón. Sobre el efecto que la impresión esta visión

<sup>49</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 101.

<sup>50</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Luis Gil (trad.), Barcelona, Editorial Labor, 1991, p. 5.

<sup>51</sup> Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*, ed. cit., p. 154.

produce en Medea nos habla Apolonio de Rodas: «con ésta [se encontraron] ellos cuando iba de una cámara a otra en busca de su hermana. Pues Hera la había retenido en la casa, aunque antes no solía estar en ella, sino que por toda la jornada se ocupaba del templo de Hécate, ya que era la sacerdotisa de la diosa. Al verlos allí cerca, lanzó un grito [...] Entretanto Eros llegó invisible a través de una blanca neblina. [...] Al instante, al pie del dintel en el vestíbulo, tras tensar el arco sacó de la aljaba un dardo aún no disparado y que acarrearía muchos gemidos. Con sus pies pequeños y sin ser visto franqueó el umbral con los ojos chispeantes. En su pequeñez acurrucado bajo el propio Esónida, puso la muesca del dardo en medio de la cuerda y, tirando con ambas manos, lo lanzó contra Medea directamente. El ánimo de ella se quedó sin habla [...] más su flecha ardía allí dentro del corazón de la joven, cual una llamarada»<sup>52</sup>. Medea aguarda la quietud y complicidad de la noche y pide ayuda a su hermano Apsirto: juntos roban el vello de la Cólquide. Pero el padre de Medea y sus guerreros les persiguen aproximándose cada vez más, amenazantes: en cualquier momento les darán caza. Vemos que el carro en el que viaja Medea con su hermano se detiene bruscamente. Apsirto mira aterrorizado cómo Medea alza una hacha sobre su cabeza con la que le asesta un golpe mortal para después descuartizarlo. Cuando el carromato retoma su marcha, Medea arroja fuera la cabeza de su hermano: el primero de los miembros que en su huida esparcirá a lo largo del camino, con el fin de retrasar la marcha de sus perseguidores. Apolonio de Rodas describe en el Canto IV la emboscada que Medea tiende a su hermano víctima de la cual Apsirto es asesinado por Jasón.

«Cuando, según el acuerdo, la dejaron en la isla de Ártemis, ellos con sus naves por separado atracaban. Y Jasón fue a emboscarle al acecho de Apsirto y, luego, de sus camaradas. Éste, embaucado por sus horrendas promesas, prontamente pasó en su nave las olas del mar y en la oscura noche pisó la isla sagrada. Y solo y derechamente fue en su busca y sondeó con palabras a su hermana, como tierna criatura a un torrente invernal que ni aun los mozos intentan pasar, a ver si urdía contra los extranjeros una añagaza. Ambos se daban a todo su mutua aprobación, y en un instante el Esónida saltó de su sagaz emboscada, empuñando su espada desnuda. Prestamente la joven dirigió hacia atrás su mirada, tras cubrirse con su velo, para no ver el crimen cuando fuese herido su hermano. [...] Y el héroe Esónida cortó las extremidades del muerto, por tres veces lamió su sangre y por tres veces escupió fuera de sus dientes la impura sustancia, según es ley que expíen los homicidas los crímenes alevosos»<sup>53</sup>.

El padre de Medea, que les sigue a corta distancia, se verá obligado a parar y

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 138-140.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 191.

lentamente irá recogiendo el cuerpo troceado de su hijo. Este crimen, al contrario del asesinato sacrificial de la víctima ritual que el director nos mostraba en la escena cuatro, no se rueda de forma explícita sino que se produce dentro del carromato, correspondiendo a lo que en teatro sería la transescena. Pero la identificación entre ambas víctimas es evidente –aun cuando constituye la gran excepción–, en tanto se ejerce como violencia dual entre dos hermanos. «Los mitos principian casi siempre por un estado de extremo desorden. Un caos que las más de las veces no pretende ser “original”. Y tras el cual se descubre a menudo una especie de desorganización o inconclusión, bien en la comunidad, bien en la naturaleza, bien en el cosmos. Y esta crisis casi siempre se resuelve con la violencia, que, incluso cuando no es colectiva, tiene en todo caso resonancias colectivas. La única gran excepción es la violencia *dual* que enfrenta a dos hermanos o mellizos enemigos, uno de los cuales vence al otro. La doctrina del asesinato fundador no es sólo mítica –nos avisa René Girard– sino también bíblica. En el Génesis resulta inseparable del asesinato de Abel por su hermano Caín. La narración de este asesinato no es un mito fundador, es la interpretación bíblica de todos los asesinatos fundadores. Nos cuenta la sangrienta fundación de la primera cultura y la sucesión de hechos que la siguió, todo lo cual constituye el primer ciclo mimético representado en la Biblia»<sup>54</sup>.



### *La crisis espiritual de Medea*

«[...] Medea es una variante bastante extraña. Ella se excluye a sí misma, lleva en sí su propia tragedia. No olvidemos que Medea ha llegado al máximo de la integración; ¿cuál es, pues, la causa profunda de esta autoexclusión de Medea? Una especie de conversión al revés. Imagínese que cuando cayó del caballo san

<sup>54</sup> Cfr. René Girard, *Veo a Satán caer como el relámpago*, Francisco Díez del Corral (trad.), Barcelona, Anagrama, 2012, pp. 90 y 116.

Pablo hubiese sido creyente, y que el traumatismo le hiciese perder la fe. Medea es víctima de la misma “fulguración”. No es que Jasón la haya convencido de seguirle, ella lo hace sin que intervenga un razonamiento lógico. En un cierto momento tiene una visión de Jasón y se desencadena lo irreparable»

Jean DufLOT. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*.

## ESCENA 8

En el viaje de huida Medea es víctima de una crisis espiritual provocada por su desconexión del origen mítico del que forma parte. En el lugar donde han acampado los argonautas montan las tiendas con estructuras tan frágiles que producen la impresión de que en cualquier momento serán arrastradas por el viento. Medea les grita:

Este lugar se derrumbará porque no tiene apoyo.  
 ¡No roguéis a dios para que bendiga vuestras tiendas!  
 ¡No repitáis el primer acto de dios!  
 ¡Vosotros no busquéis el centro!  
 ¡No marquéis el centro! ¡No!  
 ¡Buscad un árbol! ¡Un palo! ¡Una piedra!  
 ¡Háblame tierra!  
 ¡Hazme oír tu voz!  
 Ya no recuerdo tu voz.  
 ¡Háblame sol!  
 ¿Dónde está el punto en el que puedo escuchar vuestra voz?  
 ¡Háblame tierra! ¡Háblame sol!  
 ¡Quizás os estáis perdiendo!  
 ¡Ya no oigo vuestra voz!  
 ¡Tú, hierba, háblame!  
 ¡Tú, piedra, háblame!  
 ¿Dónde estás tierra?  
 ¿Dónde te vuelvo a encontrar?  
 ¿Dónde está el vínculo que te unía al sol?  
 Toco la tierra con los pies y no la reconozco.  
 Miro el sol con los ojos y no lo reconozco.

El guión de esta escena se corresponde con el Canto IV de *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas:

«Por vosotros, ¡oh con mucho los más arrojados<sup>55</sup>!, y por vuestra empresa me veo así de atribulada, siendo gracias a mí que uncisteis los toros y segasteis la siniestra cosecha de los hombres nacidos de la tierra, y gracias a mí que a Hemonia llevaréis bien pronto en el retorno el vellocino de oro. Yo soy la que he perdido mi patria y mis padres, la que he perdido mi casa y los gozos todos de la vida, y he logrado en cambio que volváis a habitar

<sup>55</sup> Ironía de Medea, pues sin ella, los llamados héroes hubieran fracasado en su empresa.

vuestra patria y vuestras casas y que volváis a ver a vuestros padres con ojos compadecidos. A mí me ha arrancado la dicha un sino gravoso y con unos extraños ando errabunda y blanco de odios. [...] ¡Miserables sin sensibilidad ni compasión!, ni aun se avergüenza vuestro ánimo de verme, desvalida, tender mis manos a las rodillas de una reina extranjera»<sup>56</sup>

Desfallecida, se deja caer en el suelo. La cámara nos muestra el lugar que Medea como diosa profética ha escogido para conectarse a la tierra: un círculo tallado por la erosión como parábola del centro<sup>57</sup> que tanto ansía recuperar. «Se ve, pues, en qué medida el descubrimiento, es decir, la revelación del espacio sagrado, tiene un valor existencial para el hombre religioso: nada puede comenzar, hacerse, sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. Por esta razón el hombre religioso se ha esforzado por establecerse en el “Centro del mundo”. Para vivir en el mundo hay que fundarlo, y ningún mundo puede nacer en el caos de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano. —el Centro— equivale a la Creación del mundo»<sup>58</sup>.



Jasón va hacia ella para conducirla al interior de una de las tiendas, parece entender que ha de poseerla como pago al sacrificio hecho por Medea, la cual una vez perdida su identidad sólo se reconoce ya en la pasión erótica vivida entre los brazos de su amante. «También aquí, la tragedia devuelve la reciprocidad perdida, pero sólo de manera parcial; no llega hasta poner en cuestión la preponderancia femenina en el origen dionisiaco. Y si la diferencia sexual perdida favorece el desplazamiento de la violencia hacia la mujer, no puede explicarla por entero. De igual manera que el animal y el niño, pero en menor grado, la mujer, a causa de su debilidad y de su relativa marginalidad, puede desempeñar un papel sacrificial. Este es el motivo de que pueda ser objeto de una sacralización parcial, a la vez deseada y rechazada, despreciada e instalada en un “pedestal”. Una lectura de la mitología

<sup>56</sup> Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*, ed. cit., p. 211.

<sup>57</sup> En el templo de Apolo, en Delfos, en el lugar que se consideraba el centro de la tierra, una piedra de mármol simbolizaba el ombligo del mundo. En esa piedra ricamente adornada, se situaba la Pitia.

<sup>58</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, ed. cit., p. 26.



griega y de la tragedia, en especial de Eurípides, atenta a las posibles inversiones de los sexos, revelaría, sin duda, cosas asombrosas»<sup>59</sup>.

#### ESCENAS 9 y 10

En la siguiente escena, Jasón y Medea entregan a Pelias el vellocino de oro al cual Jasón ha renunciado en favor de su tío, y se despiden de los argonautas. La pareja se dirige a Corinto, pero antes de llegar a la ciudad griega se aman. Pasolini concede una gran importancia a esta escena como emplasto emocional que apacigua la ansiedad de Medea y escruta en las acciones cometidas por la salvaje heroína que, víctima de un amor de tal intensidad, es capaz de sacrificarlo todo, incluso a sí misma, por el ser que ama<sup>60</sup>. Sentada en el suelo, Medea contempla a Jasón durmiente con el rostro de una mujer enamorada, y cuando se levanta para elevar la tela que reviste la tienda donde viven su amor, una luz suave y brillante refleja en sus rostros la felicidad saciada por una pasión no exenta de ternura. El momento es perfecto por el amor que traslucen: sin embargo, cuando Jasón despierta y la besa, al elevar su mirada hacia la abertura dejada por la cortina descubierta, su mirada proyecta un brillo sutil, aunque certero y revelador, pues acaba de vislumbrar el objeto de su verdadero deseo: Corinto, que como una gran ciudad amurallada se eleva a lo lejos. «Es difícil para un hombre racional admitir qué pasa realmente con su Eros. Una mujer no tiene mayor dificultad en reconocer que el principio de su Eros es estar vinculada, pero a un hombre, cuyo principio es el Logos, se le hace muy difícil»<sup>61</sup>.



<sup>59</sup> Cfr. René Girard, *La violencia y lo sagrado*, ed. cit., p. 149.

<sup>60</sup> Marianne MacDonald se refiere a la diferencia entre Pasolini y Eurípides: «Pasolini ha elegido mostrar la épica y la tragedia -el príncipe y la princesa- antes y después de que ellos se hubiesen casado. Ellos apenas viven felices después. La diferencia entre Pasolini y Eurípides es que donde los sucesos épicos son descritos y el romance en su origen parecían idílicos, en Pasolini cada cosa tiene su cara sórdida». Marianne McDonald, «Pasolini's *Medea*: The Lesson of the Grain», *Eurípides in cinema: The Heart made visible*, Filadelfia, 1983, p. 44.

<sup>61</sup> Carl Gustav Jung, *Sobre el amor*, Luciano Elizaincín (trad.), Madrid, Editorial Trotta, 2015, p. 20. [Análisis, 115 s.] Traumanalyse [«Análisis de sueños». Seminarios 1928-1930], ed. De L. Jung y Meyer-Grass, Walter Olten/Freiburg i. Br., 1987.



*El mundo desacralizado al que pertenece Jasón*

## ESCENA 11

A partir de esta escena el director nos hablará de la etapa corintia del mito narrada por Eurípides en su tragedia, donde se produce un encuentro entre Jasón y el centauro como doble humano y animal al mismo tiempo.



CENTAURO: Jasón ¡Jasón!

JASÓN: ¿Cómo es que estás aquí?

CENTAURO: Querrás decir cómo es que «estamos» aquí.

JASÓN: ¡Es una visión!

CENTAURO: Sí lo es, eres tú el que la produce.

JASÓN: Nosotros dos estamos dentro de ti.

CENTAURO: Pero yo conocí a un solo Centauro.

JASÓN: No. Conociste dos.

CENTAURO: Uno sagrado, cuando eras niño.

JASÓN: Y uno desacralizado cuando te convertiste en adulto.

CENTAURO: Pero lo que es sagrado se conserva junto a su nueva forma desconsagrada. Y henos aquí, uno al lado del otro.

JASÓN: ¿Cuál es la función del Centauro que conocí de niño, y que tú Centauro nuevo, sustituiste sin hacerlo desaparecer?

CENTAURO: El no habla porque su lógica es tan diferente que no la entenderíamos. Pero yo puedo hablar por él. Es bajo su signo que tú, más allá de tus cálculos, amas a Medea.

JASÓN: Yo amo a Medea.

CENTAURO: Sí. Y también tienes piedad de ella y comprendes su catástrofe espiritual. Su desorientación de mujer antigua en un mundo que ignora aquello en lo que ella siempre ha creído. La pobrecita ha tenido una conversión al contrario. No se ha vuelto a recuperar.

JASÓN: ¿Y de qué me sirve saber todo esto?

CENTAURO: De nada. Es la realidad.

JASÓN: ¿Y tú por qué me lo dices?

CENTAURO: Porque nada puede impedir al viejo Centauro inspirar sentimientos. Y a mi nuevo Centauro expresarlos.

La inspiración acompaña al sentimiento revelándose como una verdad sagrada y misteriosa por boca del centauro. Esta realidad mítica en la que la autenticidad del significado aflora tras un fraudulento significante simbólico se muestra de forma enigmática a la mente abierta y pura de un niño, pero queda oculta al cálculo racional del hombre adulto, pues aunque permanece en su interior se encuentra velada tras una racionalidad desacralizada. Acerca del significado que esta escena tiene dentro del film, nos dice Pasolini: «Al final del film, cuando la conclusión es inminente, Jasón se dirige hacia la casa de Medea, y se oye llamar por su nombre. Es la voz del centauro. Pero el centauro no está solo. Hay dos, a un mismo tiempo. El uno es el centauro que Jasón veía de niño, el otro el que ve en la edad adulta. [...] No, no se trata de dualismo, ni de desdoblamiento. Este encuentro, o esta presencia de dos centauros, significa que la cosa sagrada, una vez desacralizada, no desaparece en absoluto»<sup>62</sup>. En Jasón conviven ambas lógicas antitéticas, por lo que la breve conciencia que acerca de este hecho le revela su diálogo con el centauro produce en él una gran angustia. El director parece querer decirnos que esta toma de conciencia pertenece al mundo de los sueños y como si de una visión inconsciente se tratara el centauro aparece mostrando la unidad entre la cosa sagrada y a la vez desacralizada fugazmente, como en una pesadilla de la que Jasón finalmente despierta para olvidar esta fractura irresoluble. Fractura también simbólica la de esta escena de enganche que servirá dentro de la película para separar y aunar al mismo tiempo *las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas con el texto de Eurípides.

## ESCENA 12

Cuando la tragedia de Eurípides da comienzo la boda entre Jasón y Glauce ya se ha producido, sin embargo en esta escena vemos a Jasón olvidado de su amor a Medea, mientras celebra con júbilo su boda con Glauce, traicionándose a si mismo y a la heroína. Medea le contempla sin ser vista y profundamente dolida regresa a su casa donde una de las mujeres del Coro la incita a utilizar sus poderes como maga. Pero Medea confiesa llevar más de diez años fuera de su país y haberlo olvidado todo: su patria, su poder y su dios; pero tú sigues siendo la que eras, le dice la mujer, a lo que Medea responde que no, que es ya otra criatura y se declara una sombra: un vaso lleno de un saber ajeno.

MUJER: ¿Señora, por qué has decidido resignarte así?

MEDEA: ¿Y qué puedo hacer?

---

<sup>62</sup> Cfr. Jean Duflot, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, ed. cit., p. 91.

MUJER: Dicen...

MEDEA: ¿Qué dicen?

MUJER: Que en tu pueblo, si querías, podías realizar prodigios. Dominar el aire, el fuego...esto dicen aquí en Corinto. Te tienen miedo.

MEDEA: ¿Miedo?

MUJER: Como se teme a una maga. Perdóname, hablo así...con la esperanza de ayudarte, empujándote...

MEDEA: ¿A las obras de magia? Hace más de diez años que estoy lejos de mi país.

MUJER: Pero tú sigues siendo lo que eras.

MEDEA: No. Soy otra criatura ahora, lo he olvidado todo. Lo que era realidad ya no lo es. Tal vez...

MUJER: Tal vez... si tú quisieras, podrías recordar a tu dios.

MEDEA: Tal vez tengas razón... sigo siendo la que era: un vaso lleno de un saber ajeno.

### *La anagnórisis de Medea*

«Que la divinidad obra en nosotros sólo podemos constatarlo por medio de la psique. Sin embargo, no podemos saber a ciencia cierta si esas influencias provienen de Dios o de lo inconsciente, es decir, no podemos determinar si la divinidad y lo inconsciente son dos magnitudes distintas. Ambos, divinidad e inconsciente, conforman conceptos límite con los que se alude a contenidos transcendentales. Pero empíricamente es posible comprobar con las suficientes garantías que lo inconsciente alberga un arquetipo de la totalidad que se manifiesta de forma espontánea en sueños, etc., y que existe una tendencia independiente de la voluntad consciente a vincular los demás arquetipos con este centro».

Carl Gustav Jung, *Respuesta a Job*.

### ESCENA 13

Mediante el recurso cinematográfico del flash-back Medea cae al suelo abatida por el llanto y en medio de este desamparo sueña con su patria Cólquide. «La analepsis actualiza su pasado, pero nuestra soñante no es una personalidad religiosa, sino que es “moderna”. Ha olvidado la religión que una vez se le enseñó y no tiene idea de que existen instantes en los cuales los dioses se entrometen, o más bien situaciones que desde los tiempos más remotos se encuentran constituidas de tal manera que calan en lo más hondo. A este tipo de situaciones pertenece por ejemplo el amor, *su pasión* y peligro»<sup>63</sup>. El amor, *su pasión* y peligro, a los que se refiere Jung, han conducido a Medea al olvido de sí misma y a una soledad desorbitada clausurada por su añoranza. En esto consiste, a fin de cuentas, la soledad –nos dice August Strindberg–, en «quedarse en la seda de la propia alma,

<sup>63</sup> Carl Gustav Jung, *Sobre el amor*, ed. cit., p. 22.

convertirse en capullo y esperar la metamorfosis, que no puede faltar. Durante este tiempo, uno vive de sus vivencias, y vive también, telepáticamente, la vida de los otros. Muerte y resurrección; una nueva educación para algo nuevo y desconocido»<sup>64</sup>. Cuando Medea despierta su abuelo el dios Sol la saluda para recordarle que ella es una heroína solar y que debe recuperar su verdadera identidad vistiendo sus antiguos vestidos. «Personalidad de los héroes solares de la que nos habla Mircea Eliade cuando afirma que otro conjunto mítico importante es el de los “héroes solares”, frecuentes sobre todo entre los pastores nómadas. El mito del héroe solar contiene asimismo elementos de la mística del soberano o demiurgo. El “héroe” salva al mundo, lo renueva, inaugura una nueva etapa, que consiste a veces en una nueva organización del universo; dicho en otras palabras: conserva todavía la herencia demiúrgica del ser supremo. El héroe solar tiene además siempre una “zona oscura”: la de sus relaciones con el mundo de los muertos, la iniciación, la fecundidad, etc»<sup>65</sup>.

SOL: ¿No me reconoces?

MEDEA: ¡Sí! Eres el padre de mi padre.

SOL: ¿Y entonces a qué esperas? ¡Venga!

MEDEA: ¡Oh dios! ¡Oh justicia que dios ama! ¡Oh luz del Sol! ¡La victoria que veo sobre mis enemigos será espléndida! ¡Ahora voy directa a la meta! ¡Y me vengaré como debo! ¡Oh dios! ¡Oh justicia que dios ama! ¡Oh luz del Sol! [...]

SOL: Con tus viejos vestidos, Medea... con tus viejos vestidos.

#### ESCENA 14

En esta secuencia la repetición ritual del mito es utilizada como técnica cinematográfica mediante un flash-forward o prolepsis de Medea. En esta escena de tintes psicoanalíticos el director rueda el sueño progresivo de Medea en el que Glauce y Creonte mueren devorados por el fuego como también ocurre en el texto de Eurípides. La profesora Carmen González Vázquez se refiere a la función que cumple el espejo en la película de Pasolini y dentro de esta escena en particular: «en la Medea de Pasolini el espectador presencia el asesinato de Glauce/Creúsa una vez que se ha vestido con los regalos que le llevan los niños. Para ello utiliza el director atinadamente un artilugio tan propio de las brujas, el espejo, en la escena donde Medea ve a la novia a través del espejo como “una película dentro de la película”»<sup>66</sup>. Medea despierta y se lamenta por la acción que va a cometer y que ya ha vislumbrado como

<sup>64</sup> August Strindberg, *Solo*, Manuel Abella (trad.), Mármara Ediciones, 2015, p. 53.

<sup>65</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Tratado de la historia de las religiones*, A. Medinaveitia (trad.), Barcelona, Editorial Círculo de lectores, 1990, p. 192.

<sup>66</sup> Carmen González Vázquez, “La mirada de Medea en la pantalla”, en VV.AA., *Brujas de cine*, ed. cit., pp. 38 y 39.

ideal onírico, lo que no supone óbice para su ejecución. No olvidemos que la película iba a llamarse inicialmente «Las visiones de Medea». Este sueño clarividente hace posible que la pitia Medea –como aconseja la sombra de Clitemestra–, «mire sus heridas con el corazón, pues una mente dormida tiene en sus ojos claridad, mientras que de día es destino de los mortales el no poder ver de antemano»<sup>67</sup>. La premonición de esta visión compartida invade a Glauce, aterrorizada por el peligro que presiente se cierne sobre ella. Ante el abatimiento de su hija el rey Creonte decide visitar a Medea con la intención de condenarla al exilio.

### *El exilio de la heroína*

#### ESCENA 15

CREONTE: Medea, vengo a buscarte, no me mires así, llena de ira contra tu marido. Debes dejar esta ciudad. Junto con tus hijos. Inmediatamente. Me intereso personalmente por vuestro exilio y no volveré a esta casa hasta que no estés fuera de mi reino.

MEDEA: ¿Por qué también mis hijos?

CREONTE: Porque me das miedo. Me das miedo por mi hija, te lo digo abiertamente. Aquí todos saben que eres experta en maleficios, pues vienes de una tierra extranjera, eres diferente a todos nosotros, por eso no te queremos aquí.

MEDEA: ¡En cambio, es tan pobre mi sabiduría! Además, ¿por qué deberían molestarme tus ofensas? ¡Sólo él es el responsable... él, mi marido! No siento dolor por tu comportamiento. Es más, me parece justo. No siento dolor ni siquiera por tu felicidad. ¡Celebrad esa boda! ¡Que seáis felices! Para mí, quisiera solo una gracia. No me echéis, déjame aquí. Me someteré.

CREONTE: Tus palabras son dulces, humanas. Pero es imposible ver en el fondo de un alma.

MEDEA: Es verdad... eso es verdad. Dame al menos un día de tiempo para que pueda pensar en el exilio, en quien pedir ayuda para mis hijos ahora que su padre los ha abandonado completamente.

CREONTE: Desgraciadamente mi voluntad no es la despiadada de un tirano. Mi índole me ha sido a menudo dañina. Siento que me equivoco, pero quiero concederte lo que me pides. Quiero decirte la verdad. No es por odio, ni por recelo por ser tu diferente... por lo que tengo miedo. Es por temor de lo que pueda hacer mi hija. Se siente culpable contigo y sabiendo que sufres no se resigna. Para ella esta boda con Jasón es motivo de luto en lugar de felicidad. ¡Es para que tú, que no tienes culpa, no la oprimas con tu presencia que quiero inhumanamente echarte de mi tierra!

Tras oír la noticia del exilio decretado por Creonte hacia ella y sus hijos, Medea entra en casa y cae desmayada al suelo, cuando recobra la conciencia ordena a la Nodriza que vaya a llamar a Jasón. En realidad este encuentro es soñado por Medea y se corresponde con el primer agón de la pareja en la obra de Eurípides.

<sup>67</sup> Cfr. Esquilo, *Euménides*, Bernardo Perea Morales (trad.), Editorial Gredos, Madrid, 1986, p. 501.

JASÓN: «Yo permanentemente he intentado aplacar la cólera de los irritados soberanos, y quise que te quedaras. Pero tú no desistes de tu locura, ultrajando permanentemente a los soberanos. De ahí que serás expulsada de esta tierra. [...] aquí estoy, mujer, preocupándome de tu suerte, a fin de que no marches al exilio indigente con tus hijos, ni necesites de nada [...] de suerte que los mortales deberían engendrar a sus hijos de cualquier otra forma, sin que existiera la femenina estirpe, y así no existiría desgracia alguna para los hombres»

MEDEA: «[...] No es, desde luego, esto valor ni atrevimiento: mirar de frente a los amigos tras haberlos maltratado, sino el mayor de todos los vicios del hombre: la desvergüenza. [...] Yo te salvé [...] La confianza en los juramentos ya no existe, y no puedo saber si tu crees que los dioses de entonces ya no mandan, o que entre los hombres hay ahora nuevas leyes»<sup>68</sup>

## ESCENAS 16 y 17

En las escenas dieciséis y diecisiete el director nos mostrará lo que realmente sucede en este encuentro entre la pareja donde se incluye la disputa y reconciliación amorosa.

MEDEA: ¡Mi derecha que tantas veces han apretado tus manos! ¡Mis rodillas, que tantas veces han sido abrazadas y tan inútilmente! Por este miserable hombre que lo debe todo a mi y en el que he perdido toda esperanza.

JASÓN: Es hora de que comprendas que debo sólo a mí mismo el logro de mis empresas. Aunque tú no admitas nunca que si has hecho algo por mí, ha sido sólo por amor de mi cuerpo. [...] Me has mandado llamar, aquí estoy, he venido de buen grado, aunque tú me odias. Veamos que novedades hay.

MEDEA: Ninguna novedad. Sólo quería que me perdonaras. He sido injusta y tú has hecho bien en comportarte así.

La escena se corresponde con el segundo agón entre los esposos en la obra de Eurípides.

MEDEA: «Al meditar estas cosas me di cuenta de mi gran imprudencia, y que era vano mantenerme irritada. Así pues ahora te elogio, y me parece que actúas con sensatez al habernos conseguido esta alianza. [...] Pero somos lo que somos, no diré una calamidad, sólo mujeres. Te ruego que me disculpes. [...] ¡Oh hijos, hijos, aquí, [...] salid, abrazad y dirigid la palabra a vuestro padre conmigo, [...] pues paz tenemos, y ya el rencor se acabó. [...] Para que los niños puedan ser educados con tus propias manos, suplica a Creonte que no sean desterrados. [...] ruégale a tu esposa que pida a su padre que los niños no sean desterrados. [...] Y yo misma voy a colaborar contigo en esta tarea tuya. Pues le enviaré unos presentes que, con mucho, estoy segura, son los más bellos de cuantos tienen ahora los hombres, [un sutil peplo y una corona de oro trabajado] que le llevarán los niños»

JASÓN: «Elogio mujer, esto de ahora, y no te reprocho lo de antes. [...] Pues es natural que el linaje femenino monte en cólera contra el marido que se busca un nuevo

<sup>68</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit, pp. 122-123.

matrimonio. [...] Y a vosotros hijos, [...] Pues creo que vosotros tendréis la primacía de esta tierra de Corinto con vuestros hermanos futuros»<sup>69</sup>

Medea asegura haber perdonado a Jasón, le desea lo mejor y da a sus hijos los vestidos «envenenados» de donde se desencadena el trágico desenlace: Glauce enloquecida se arroja desde una muralla del castillo, su padre la sigue y al ver caer a su hija se lanza al vacío también muriendo él con ella. La imagen de padre e hija abrazados por la muerte es estremecedora. Marianne McDonald nos habla de la función que cumple el suicidio de Glauce dentro de la película: «Pasolini ha presentado una paráfrasis de Eurípides. Pero ahora él hace que el rey añada algo crucial a su nueva interpretación. El rey dice que él no odia a Medea, ni la teme porque ella sea una bárbara. Por motivo de su hija es por lo que el rey le pide [a Medea] que se vaya. Su hija siente remordimientos hacia Medea: en lugar del asesinato, una solución típica del mundo occidental, el público es confrontado con el suicidio, la solución oriental. La primera versión es la mítica contada por Eurípides; la segunda es la civilizada, la realista. Debido a la empatía civilizada, Glauce no podía afrontar la responsabilidad o culpabilidad de sus acciones. En estas dos versiones, una otra vez encara la dualidad de los primitivo frente a lo civilizado, lo mítico frente a lo real»<sup>70</sup>.

El viaje onírico de Medea que se inicia dentro de la película a partir de la escena trece se cierra en estructura circular en la escena diecisiete, donde se desvela la esencia mítica de la heroína: la alternancia e identificación entre la vida y la muerte. Esta sucesión se muestra dentro del ensueño de Medea en el preciso instante en el que Glauce se mira al espejo y aterrorizada se precipita al vacío. Sobre esta escena el director inserta imágenes alternadas de unos niños llenos de vida que juegan y ríen mientras comen una sandía de un rojo intenso.

### *La función del sacrificio en las sociedades primitivas*

«Medea sustituye con sus propios hijos el auténtico objeto de su odio, que queda fuera de su alcance. Se me dirá que no existe relación posible entre este acto de demencia y todo lo que merece, en nuestra opinión el calificativo de “religioso”. No por ello el infanticidio es menos susceptible de inscribirse en un marco ritual. El hecho está demasiado bien documentado, y en un número excesivamente grande de culturas, incluidas la griega y la judía, como para que se pueda dejar de tomarlo en

<sup>69</sup> *Ibidem*, pp. 139-142.

<sup>70</sup> Cfr. Marianne McDonald, “Pasolini’s Medea: The Lesson of the Grain”, *Eurípides in cinema: The Heart made visible*, ed. cit., pp. 16-19.

cuenta. La acción de Medea es al infanticidio ritual lo que la matanza de rebaños, en el mito de Ajax, es al sacrificio animal. Medea prepara la muerte de sus hijos de la misma manera que un sacerdote prepara un sacrificio. Antes de la inmolación, lanza la advertencia ritual exigida por la costumbre; conmina a alejarse a todos aquellos cuya presencia podría comprometer el éxito de la ceremonia»<sup>71</sup>

## ESCENA 18

El pedagogo canta a los niños cuando Medea se dirige hacia ellos. Primero coge al pequeño, al que desnuda y baña despacio, para luego secarle con ternura y acunarlo en sus brazos. Medea prepara a sus hijos para el sacrificio ritual: ahora son ellos los que van a ser sacrificados. «Medea, al igual que Ajax, nos devuelve a la verdad más elemental de la violencia. Cuando no es satisfecha, la violencia sigue almacenándose hasta el momento en que desborda y se esparce por los alrededores con los efectos más desastrosos. El sacrificio intenta dominar y canalizar en la «buena» dirección los desplazamientos y las sustituciones espontáneas que entonces se operan»<sup>72</sup>.



Cuando el niño ya se ha dormido la mirada fija y oscura de la madre nos acerca el primer plano de un cuchillo. Vuelve entonces a por el hijo mayor al que también baña y mece en sus brazos con gran afecto, el canto angustiado del pedagogo se escucha al fondo, cuando el hijo mayor ya se ha dormido, Medea coge el puñal que veíamos al principio —esta vez ensangrentado—, como metáfora de que las dos víctimas han sido sacrificadas. El

<sup>71</sup> René Girard, *La violencia y lo sagrado*, ed. cit., p. 17.

<sup>72</sup> René Girard, *La violencia y lo sagrado*, ed. cit., p. 38



asesinato se produce como en el texto de Eurípides dentro de palacio y fuera de escena. «Durkheim utilizaba, pues, con razón una antigua metáfora: pasado el muro de contención de la ciudad (la ratio) se abre el horizonte infinito, comienza la desmesura castigada por los dioses. En ese caso el Eros escapa a las normas humanas. Edipo mata a su padre, Medea a sus hijos»<sup>73</sup>. No descuida la heroína ningún elemento en la acción ritual, sino que por el contrario la vemos cumplir ceremoniosamente con los preparativos que llevarán a la muerte de sus hijos en una escena que se desarrolla tranquila y bajo una gran solemnidad. El rostro de Medea desprende una gran serenidad, la ternura de la madre impregna la preparación del baño de los niños con movimientos corporales especialmente lentos, sincronizados, con acciones que se suceden de forma coreografiada, conforme a un plan previo cuya finalidad es la cuidadosa preparación de los cuerpos de estas víctimas. Paul Ricoeur nos recuerda como para Freud la práctica religiosa, y más concretamente «la observancia de un ritual, se compara, término a término, con el ceremonial neurótico. «En ambos casos, el mismo cuidado por respetar el detalle del ritual y la misma atención para no omitir nada; la misma tendencia a complicar su ordenamiento; la misma tortura de conciencia por alguna omisión en el ritual; en fin, la misma necesidad de proteger el desarrollo del rito contra cualquier perturbación del exterior»<sup>74</sup>.

## ESCENA 19

«En la Grecia del siglo V, en la Atenas de los grandes poetas trágicos, parece que el sacrificio humano no había desaparecido del todo. Se perpetuaba bajo la forma de *pharmakos* que la ciudad mantenía a su costa para sacrificarlo en determinadas ocasiones, especialmente en los períodos de calamidades. Si quisiéramos interrogarla respecto a este punto, la tragedia griega podría aportarnos unas precisiones muy notables. Está claro, por ejemplo, que un mito como el de Medea es paralelo, en el plano del sacrificio humano, al mito de Ajax en el plano del sacrificio animal. En la Medea de Eurípides, el principio de la sustitución de un ser humano por otro ser humano aparece bajo su forma más salvaje. Asustada por la cólera de Medea, que acaba de ser abandonada por su amante, Jasón, la nodriza pide al pedagogo que mantenga a los niños alejados de su madre: “Yo sé que su furor no se apaciguará antes de haber golpeado a una víctima. ¡Ah, que se trate por lo menos de uno de nuestros enemigos!»<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Jean Duflot, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, ed. cit, pp. 94-95.

<sup>74</sup> Cfr. Paul Ricoeur, *En torno al psicoanálisis: Escritos y conferencias 1*, ed. cit., p. 151.

<sup>75</sup> René Girard, *La violencia y lo sagrado*, ed. cit., p. 17.

Medea abre la ventana y una luz de media luna<sup>76</sup> invade el cielo de Hécate ante el que Medea se arrodilla para ofrendar sus hijos a la diosa. Cuando amanece prende un enorme fuego que se extiende por toda la casa y sube al tejado, tiene el pelo revuelto y su rostro apenas desvelado entre el humo y las llamas desprende un odio pavoroso. Cuando ve aproximarse a Jasón le increpa. Bajo sus brazos sujeta los cuerpos inertes de sus hijos. El director rueda la escena con un contrapicado de Medea y un picado de Jasón acentuando con ello la diferencia abismal que en este momento existe entre ambos. Recurso al *deus ex machina* que Aristóteles critica por su falta de verosimilitud en la tragedia de Eurípides: «es necesario tanto en los caracteres como en el entramado de los hechos, buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de manera que sea necesario o verosímil que un determinado personaje hable y obre de tal manera y que luego de tal cosa se pueda producir tal otra o necesaria o verosímilmente. Resulta, pues, evidente –argumenta Aristóteles– que, por lo mismo, los desenlaces del mito deben ser una consecuencia del mito mismo y no de una intervención divina, como ocurre en la *Medea*, y en la *Iliada* cuando es hora de reembarcarse; [...] En los hechos mismos no puede haber ninguna cosa irracional; si la hay, debe permanecer fuera de la tragedia, como ocurre en el *Edipo* de Sófocles»<sup>77</sup>.

MEDEA: ¿Por qué intentas pasar a través del fuego? ¡No podrás hacerlo! ¡Es inútil intentarlo! Si quieres hablarme puedes hacerlo, pero no quiero tenerte cerca.

JASÓN: ¿Qué has hecho? ¿No sufres tú también ahora?

MEDEA: ¡Yo quiero sufrir!

JASÓN: ¡Tu mismo dios te condenará!

MEDEA: ¿Qué quieres de mí?

JASÓN: ¡Déjame enterrar a mis hijos!

MEDEA: ¡Vuelve a enterrar a tu esposa!

JASÓN: ¡Iré! ¡Pero sin mis dos niños!

MEDEA: ¡Ahora tu llanto no es nada! ¡Te darás cuenta en la vejez!

JASÓN: ¡Por tu dios te lo suplico! ¡Déjame acariciar esos pobres cuerpos inocentes!

MEDEA: ¡No sigas insistiendo! ¡Es inútil! ¡Ya nada es posible ahora!

<sup>76</sup> La ofrenda sacrificial de los hijos de Medea vendría también a acallar la queja de Selene. Según la creencia sobre las brujas, Medea haría descender u ocultarse a la luna con sus ensalmos, forzándola así a visitar durante la noche a Edimión, a cuyo encuentro acudía sólo de día. Por lo que Selene se jacta ante el atormentado amor de Medea por Jasón: «No soy yo la única en errar en busca de la caverna de Latmo ni estoy sola en abrasarme por el hermoso Endimión. ¡Cuántas veces en verdad, perra, también por tus tramposos ensalmos me he acordado de mi amor, para que tú en la noche tenebrosa practicaras tranquila los maleficios que te son tan queridos! Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*, ed. cit., pp. 178 y 179.

<sup>77</sup> Aristóteles, *Poética*, Francisco de P. Samaranch (trad.), Madrid, Editorial Aguilar, 1982, p. 1.139.



## 5. ESTRUCTURA DEL GUION CINEMATOGRAFICO EN RELACIÓN CON EL TEXTO LITERARIO

La película toma la trama de la primera parte del mito en la que Jasón y los argonautas viajan a la Cólquide para apoderarse del vellocino de oro, que finalmente consiguen con la ayuda de Medea, lo que le permite reproducir la estampa de esta tierra primitiva complaciéndose en la recreación exhaustiva de este mundo bárbaro, de sus personajes, forma de vida, normativa y comportamiento social. Sólo una escena estrará dedicada a la segunda fase del mito en la que Medea y Jasón entregan el vellocino a Pelias sin que se produzca el asesinato de éste, y por último, el resto del film se centrará en la tercera fase del mito situada en Corinto, donde la pareja ya tiene a sus dos hijos y en la que Jasón abandona a Medea para casarse con Glauce, a lo que Medea responderá con la venganza. Esta es también la etapa escogida por Eurípides para escribir su tragedia, sin embargo el director desarrolla esta trama al final adaptando el texto a imágenes en las que se intercalan apenas algunas frases de la obra literaria, como el propio director reconoce respecto a la elaboración del guión cinematográfico: «En cuanto a la obra de Eurípides, me he limitado simplemente a unas cuantas citas». El realizador estará más interesado en recrear el mundo mítico impregnado de barbarie donde se encuentra el origen que da sentido al personaje de Medea.

## 6. MODIFICACIONES EN LA LINEA DE PENSAMIENTO DE LOS PERSONAJES Y SUS IMPLICACIONES

«El cine es un sistema de signos vivos que me permite tener un contacto físico con la realidad, carnal, casi de orden sensual» —nos dice el director—. Recuperamos esta

declaración por cuanto dicha concepción del cine sirve específicamente al propósito de *Medea*, tanto por la escasez de diálogos que se incluyen dentro del guión cinematográfico como por la carencia de símbolos durante la totalidad del metraje. Pasolini apuesta por un tipo de «realidad» multiplicada de signos. El resultado será que tanto los personajes como todos los objetos representados en la película —especialmente los pertenecientes al mundo de Medea— se hallan presentes en cuanto signos vivos cuya carnalidad corpórea les otorgan una presencia rotunda. Son, como quiere el director, objetos vivos dotados de enorme fuerza y verdad. La ausencia de dobles sentidos, simbologías o estructuras mentales connotadas más complejas confiere a estos personajes de una verdad sin fisuras y les provee de una contundente autenticidad. La particular concepción del cine defendida por el autor italiano a la que nos venimos refiriendo, implicará directamente las actuaciones de los actores —especialmente en el caso de Medea—, por cuanto éstas son hieráticas, ausentes de significatividad. Los actores no actúan sino como personas que se sumergen en el texto relacionándose con la realidad que les circunda. La falta de expresividad en sus facciones constituye sin duda una pauta de interpretación dada por el director que viene a reforzar esta ausencia de sentidos. Sus cuerpos rígidos —solemnes y majestuosos en el caso de los reyes de la Cólquide— contribuyen del mismo modo a ese «no comunicar» mediante el cuerpo buscado por el realizador. La concentración del actor y la del espectador, vaciada de significantes múltiples que le distraigan y ajena al juego de la seducción expresiva, se posa en un solo punto, y es entonces cuando la verdad se revela por sí sola tras el hieratismo de la máscara. Para representar el mundo de la Cólquide los actores son escogidos entre los campesinos de Gorëme, incluida la familia real, que es de origen turco, excepto en el caso de Medea —representada por María Callas— y Apsirto —representado por joven actor italiano Sergio Tramonti—, de cabello y piel claros. Curiosamente ambos personajes serán separados y exiliados de su origen natural: de aquí que previamente se acentúe la diferencia de su fisonomía cuando en realidad se alude a una diferenciación simbólica. Los actores escogidos para habitar Corinto por el contrario, pertenecen a la raza europea, lo que refuerza la separación entre ambos significantes.

Marianne McDonald se refiere a cómo Pasolini utiliza la cámara para crear su propia forma de comunicación y poesía: «a veces el mensaje es oscuro, pero siempre es sugestivo. Hay largos disparos (“shot” en el sentido de fotogramas) y paisajes en los que los

caracteres son absorbidos por su entorno. Los principales primeros planos son de Medea. Jasón es a menudo más visto en la distancia o contextualizado en el entorno. Jasón depende más del entorno y de la ayuda de otros. Medea es más dependiente de sus dioses y es autosuficiente. Medea tiene estrechas conexiones con su tierra, pero ella puede reestablecer estos lazos sin regresar físicamente a su tierra. Pasolini presenta largas secuencias en silencio u otras que tienen una música simbólica asociada a temas particulares. El sonido de fondo es más sugestivo que verbalmente explícito. Esto tiene el efecto de minimizar los requerimientos del actor. Pasolini depende más de la apariencia de los actores que de su entrega o de su habilidad al actuar. La apariencia de Jasón también es importante. Es representado por un actor oscuro, según la costumbre de Pasolini, y es ayudado por una “estrella” (star, referido a Callas). Este Jasón paralelo está siendo degradado respecto de la figura con alto nivel social de la épica y de la tragedia de Eurípides»<sup>78</sup>.

Piero Tosi, el diseñador encargado del vestuario del film, hace estas reveladoras declaraciones sobre el rodaje de la película: «yo estaba habituado a transformar un actor, a hacer de él un personaje. Pier Paolo no quería que los maquillara. Quería que los actores permanecieran como eran. Yo no podía intervenir sobre el rostro, sobre el peinado, sobre nada. Ponerles el traje y stop. Mi primer problema fue entender cómo afrontar la materia. No podía servirme de los tejidos comerciales normales, eran inaceptables, así que comencé a elaborar tejidos con harapos desgarrados, volviendo a tejerlos artesanalmente con algodón basto y deshilachado, igual que se hacía en la noche de los tiempos»<sup>79</sup>. Tanto el vestuario como la caracterización de los actores son utilizados por Pasolini para plasmar su rechazo al cine convencional, comercial, así como para acentuar la oposición entre el mundo arcaico y la civilización. La Cólquide, caracterizada por acciones rituales de contenido religioso, aparece vestida con ropas extrañas y exageradas; Yolco, a medio camino entre la Cólquide y Corinto, supone un fuerte contraste con telas finas de colores claros: blancos y anaranjados para vestir a las hijas de Pelias. Y, por último, en Corinto, Pasolini cubre a Medea con ropajes pesados de colores oscuros con grandes ornamentos: coronas y collares, que convierten a la heroína en ídolo hierático de una civilización antigua.

<sup>78</sup> Cfr. Marianne McDonald, *“Pasolini’s Medea: The Lesson of the Grain”*, *Euripides in cinema: The Heart made visible*, ed. cit., Filadelfia, pp. 43-44.

<sup>79</sup> Cfr. Fernando González García, *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997, p. 128

## 7. ESCENOGRAFÍA

Fernando González García<sup>80</sup> analiza cómo las localizaciones escogidas para el rodaje resultan esenciales para evidenciar el antagonismo entre el mundo arcaico de Medea y el mundo racionalista de Jasón. Para representar Ea, la tierra antigua de la heroína, Pasolini escoge como puesta en escena la Capadocia de Turquía, concretamente el valle de Göreme, un paraje sinuoso enclavado en piedra, evocador de la antigüedad mítica que se pretende representar. Para el origen de la cultura occidental enclavado en Grecia, el director rueda la Piazza dei Miracoli de Pisa para el palacio y la plaza pública. Los muros que encierran la ciudad de Corinto son las murallas de Aleppo (Siria), cuyas siluetas simétricas y líneas paralelas remiten al orden racional encarnado por Jasón, en contraste con las misteriosas y onduladas figuras que describen los paisajes de Anatolia: un tipo de enclave extrañamente lunar donde el hombre habita en la profundidad de las rocas aunado con la tierra sagrada. Esta oposición espacial queda reforzada por el reparto de las figuras en el encuadre: mientras que en las partes desarrolladas en la Cólquide se persigue el efecto del caos, en las escenas de Corinto se buscan las composiciones proporcionales y armoniosas. Además, los instrumentos cinematográficos utilizados en la película, tales como el color, la focalización, o la composición de las figuras dentro del encuadre, sirven al objetivo de acentuar el antagonismo entre civilización y barbarie propuesto por el director. La colocación de las personas en los espacios de la Cólquide rehuye la geometría, las líneas rectas: situadas en las laderas, campos, masas y cuerpos buscan el desorden y el desequilibrio, hasta el fotograma que pone fin a la escena cuatro, en el que la familia real queda retratada —después de que sacrificio humano ritual haya concluido— en una posición de una perfecta simetría como reflejo de la armonía recuperada por la comunidad. La presencia de muchos encuadres separados entre sí supone para Pasolini que ha visto la realidad momento por momento, fragmento por fragmento, objeto por objeto, rostro por rostro. «Por tanto, en cada objeto y en cada rostro, visto frontalmente, hieráticamente en toda su intensidad, nace la sacralidad. La técnica, siempre es un hecho que pertenece al orden sagrado; una técnica frontal, simple, hierática, carente de naturaleza y de naturalismo, no puede ser sino una técnica sagrada»<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> *Ibidem*, pp. 125 y 126.

<sup>81</sup> Cfr. Pier Paolo Pasolini. *Nueva York*, Paula Caballero Sánchez (trad.), Madrid, Errata naturae editores, p. 83, 2011.



Mediante el uso la cámara Pasolini busca producir el extrañamiento del espectador, subrayando la diferencia entre el mundo del mítico de la Cólquide y el del logos corintio: picados y contrapicados son comunes al modo de mirar ambos espacios, pero en el primero predomina el uso de gran angular en objetivos de focal corta para deformar la perspectiva en planos cortos que deforman los rostros por excesivo acercamiento, y el movimiento de la cámara en mano; en el segundo, por el contrario, no busca el enfoque deformador de los primeros planos, y utiliza el *travelling* con movimientos más pausados, menos violentos, exceptuando el frenesí de Medea. Aparecen también varios primeros planos del perfil de María Callas con la intención de destacar la condición de ídolo sagrado de Medea. El director utiliza para la filmación una película Kodak Eastmancolor en la que el sistema de revelado y positivado reproduce mejor los matices y las gradaciones de luz en los volúmenes. La realidad se presenta acompañada de ese delicioso juego de luces y sombras que pone en primer término los rostros y los objetos marcando la suavidad de sus contornos, humanizándolos, y dotándolos de una densa quietud que les hace aparecer como suspendidos en el tiempo. Especialmente en la primera escena de la película, donde la luz del sol se dulcifica en contacto con la tierra y la piel de Medea refleja el mundo solar que le es propio. Pero también con efectos de claroscuro –como al final de la película–, con el rostro del joven pedagogo, que de noche aviva el fuego soplando las brasas, y que nos evoca las pinturas de Caravaggio: característica del cine en blanco y negro de Pasolini que plasma el mundo arcaico de Medea ligado a fuerzas atávicas oscuras: ritos solares y lunares de fecundidad y muerte; como en esta pintura del pintor italiano donde Judit da muerte a Olofernes. «Judit, de pie junto a su lecho, dijo en su interior: “Señor, Dios de todo poder, fíjate en esta hora en las obras de mis manos para enaltecimiento de Jerusalén. Porque ahora es el momento de asistir a tu heredad y hacer lo que se requiere para quebranto de los enemigos que se levantaron contra nosotros”. Y adelantándose hasta el poste de la

cama que estaba junto a la cabeza de Olofernes descolgó su cimitarra, se acercó a la cama, agarró los pelos de su cabeza y dijo: “Dame fuerza, Señor, Dios de Israel en este día”. Y se la clavó dos veces en su cuello con toda su fuerza cortándole la cabeza»<sup>82</sup>.



*Judit y Olofernes* de Caravaggio, 1599

<sup>82</sup> Francisco Cantera Burgos y Manuel Iglesias González, *Sagrada Biblia*, Judit 13, 4-8, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, p. 908.



**3.2. ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS BASADAS  
EN LA TRAGEDIA DE EURÍPIDES EN LAS QUE SE  
INCLUYE ALGÚN ELEMENTO DE LA *MEDEA* DE  
SÉNECA**

**(1988 *Medea*, Lars Von Trier; 1983 *Medea*, Mark Cullingham)**

*Medea* de Lars von Trier



## 1. LA MEDEA ROMÁNTICA DE LARS VON TRIER

La adaptación que Lars von Trier realiza a partir del guión cinematográfico de Carl Theodor Dreyer sobre la *Medea* escrita por Eurípides traduce a imágenes cada palabra impresa en el texto literario, logrando que cada sentido connotado sea sustituido por su «correspondiente», que no unívoca imagen: el sentido queda plasmado en cuanto a su esencia, aunque no por ello agota sus significantes. En el guión, la palabra se adelgaza hasta minimizarse, el texto de Eurípides se desvanece para transformarse multiplicado en imágenes que le completan, otorgándole un «cuerpo» y devolviéndole la mirada en su esencia más profunda. Esta representación fílmica tiene la cualidad visual del relieve de una obra pictórica del romanticismo alemán, un referente que encontramos también en obras posteriores del director, donde la naturaleza transmuta como elemento transcendente aunándose con lo sagrado. Los vínculos simbólicos que unen *Medea* a los paisajes en los que se la inserta recorren el espíritu que subyace al romanticismo alemán por cuanto en el alma del romántico se encuentra inscrita, por efecto de la imaginación, la experiencia mística a través del paisaje, una inclinación intrínseca a fundirse con la inmensidad, con lo eterno, hasta que todo vínculo transfigura visión mental interior. Trier adopta esta mirada sobre la tragedia de Eurípides y el resultado es una película que sigue en orden lineal el desarrollo de la trama planteada en la obra, pero donde la gran cantidad y complejidad de procedimientos de la adaptación cinematográfica le confieren, si no un cambio estructural con respecto al texto literario, sí una gran amplitud de significantes por la riqueza sus imágenes. Fotogramas donde la consistencia de los volúmenes logra que los personajes se revelen como figuras escultóricas cinceladas cuya densidad espacio-temporal adquiere una dimensión sobredimensionada, lo que produce en el espectador el efecto contrario, esto es, el de hallarse ante entes irreales que parecen suspendidos en el tiempo, fantasmas que se desvanecen como en un sueño. El tiempo del film es también el lapso de la narración trágica de Eurípides: el día concedido por Creonte a Medea para que abandone Corinto, pero este periodo es ampliado con las ensoñaciones de la heroína, que en una vuelta hacia su mundo inconsciente, la conducirán al reconocimiento o anagnórisis. Los silencios inundan la película y el espacio representacional creado en la mente del espectador se expande, callado, como lo hacen los grandes espacios abiertos en los que está rodado el film: apertura necesaria para la reflexión densa y acolchada que nos propone el director así como para la contemplación de la belleza poético-trágica con la que Lars Von Trier empasta cada fotograma, valiéndose para ello de recursos cinematográficos tales como

poner en imágenes la narración de la Nodriza, y la ralentización y/o aceleración de las escenas que sirven al objetivo de enfatizar el sufrimiento de Medea: eje central de la historia y punto de vista del director. Un sufrimiento asociado a una tragedia impregnada de «romanticismo» en su concepción ideológica, ética y estética más radical.

## 2. LARS VON TRIER Y EL CINE

«No nos contentaremos nunca más con películas benévolas de mensajes humanistas; queremos la verdad, queremos fascinación y sensaciones puras e infantiles, como las que uno experimenta en cualquier arte verdadero. Queremos volver a una época en la que el amor entre el director y su película era todavía algo vivo y cada imagen dejaba un auténtico deseo de crear»

Lars Von Trier. *Manifiesto Dogma*'95

Lars Von Trier nace el 30 de abril de 1956 en Copenhage (Dinamarca). Las trayectorias vital y artísticas del director han estado fuertemente ancladas desde el inicio de su carrera a un motor creativo que mana a partir de una inquietud y rebeldía inherentes al cineasta. Von Trier lo cuestiona todo: la educación liberal e igualitaria que ha recibido de sus padres, la perfecta sociedad danesa en la que ha crecido, su formación universitaria... El director busca, olfatea, intuye las contradicciones que laten bajo toda opinión socialmente consensuada, encontrando a partir de aquí el germen artístico a desarrollar. Sus proyectos plantean preguntas, dudas que le corroen hasta la obsesión. Lars von Trier está presente en sus películas en tanto todas surgen a partir de una profunda motivación existencial del director. Una de estas obsesiones es Europa: la Europa que no se ve, aquella de la que nadie se ha atrevido a hablar. Después de la Segunda Guerra Mundial el problema nazi quedó tapiado. El lugar ocupado por víctimas y verdugos era inabordable; existía con respecto a este tema una opinión unánime desde el punto de vista moral y político. Adorno podía decir que «la poesía es imposible después de Auschwitz», pero el director danés no creía en este tipo de postulados moralizantes: para él la moral es un tipo de limitación y toda limitación ha de ser abolida. Trier pretende ir «más allá del bien y del mal» en sus proyectos, traspasar toda moral e ideología, y esto, no sólo por el espíritu transgresor y rebelde del que hace gala como «enfant terrible», sino movido por un instinto profundo: un deseo revelador de contradicciones. En su medimetroraje *Befrielsesbilleder*, 1982, muestra a la población danesa tratando de manera brutal y salvaje a los soldados alemanes y a los

colaboracionistas. Es una barbarie tan estremecedora como aquella sobre la que se está actuando. Trier ilustra el odio anidado en las víctimas que ahora son capaces de comportarse como auténticas bestias. La escenografía se detiene especialmente en mostrar la basura y que ésta sea bella visualmente: predominan los tonos ámbar, sugiriendo un ambiente mortecino; además, como en Medea, están los elementos del agua y del fuego como imagen del mundo. El director se acerca a la cara más oscura de la condición humana, esa que escapa a las ideologías, la que no se sujeta a moral alguna. El lado salvaje y aniquilador del odio, y cómo su efecto en el corazón de un ser humano le convierte en bestia que sólo busca paliar el dolor que le ha sido infligido, devolviéndolo.

El 13 de marzo de 1995, con motivo del centenario del nacimiento del cine, Lars von Trier junto a Thomas Vinterberg presentan en la sala Odeón de París el Manifiesto Dogma'95<sup>1</sup>, en el que se abogaba por un cine alejado del engaño, del uso de trucos, efectos y filtros, desde el que se propone volver a la utilización de decorados naturales, cámara en mano e iluminación natural. La ideología que subyace a este manifiesto es mostrar y demostrar cómo estas técnicas más o menos realistas son las adecuadas para captar la verdad del espacio individual que se separa de lo colectivo, de lo consensuado, de lo racional, social y éticamente dominante. El decálogo de Dogma'95 pretendía devolver al artista a la realidad, alejarlo de una industria mediatizada únicamente por el capital y por la técnica, se trataba de recuperar la simplicidad, la espontaneidad y la honestidad necesarias para que se produzca una auténtica creatividad.

### *Dreyer y Trier: la sensibilidad hacia la mujer de dos genios*

«Existen dos tipos de código moral, dos tipos de conciencia, uno en el hombre y otro completamente diferente en la mujer. No se entienden entre sí; pero la mujer es juzgada en la vida práctica según la ley del hombre, como si no fuera una mujer, sino un varón»

Henrik Johan Ibsen

A partir de la segunda mitad del XIX el personaje de *Medea* revitaliza su presencia. Memorable fue la representación del mito que llevó a cabo en 1898 Sarah Bernhardt cuyo cartel publicitario realizó Alfons Mucha. En este montaje se busca destacar el despecho de

<sup>1</sup> Dogma'95 es un colectivo de directores de cine fundado en Copenhague en la primavera de 1995 cuyo objetivo expreso es el de oponerse a “ciertas tendencias” del cine actual. Hilario J. Rodríguez, *Lars Von Trier, El cine sin dogmas*, Ediciones JC, Madrid, 2003, p. 157.

Medea y su venganza. La historia y la figura de Medea se utilizará como referente de madre monstruosa «asesina de sus hijos».



Cartel de Alfons Mucha, con Sarah Bernhardt caracterizada como *Medea*

La proliferación de representaciones amenazadoras de la mujer a finales del siglo XIX, imágenes como las de la femme fatal, Lilith, la mujer vampira, e incluso la «dulce» Nora de *Casa de muñecas*, suponían un desasosiego amenazante para el imaginario masculino que se mostraba temeroso ante los emergentes movimientos de liberación femenina. Durante esta época Noruega era un lugar donde la sociedad era conscientemente discriminatoria, de lo cual se hizo eco Ibsen al subrayar que «nuestra sociedad es masculina y hasta que no entre en ella la mujer, no será humana. Existen dos tipos de código moral, dos tipos de conciencia, uno en el hombre y otro completamente diferente en la mujer. No se entienden entre sí; pero la mujer es juzgada en la vida práctica según la ley del hombre, no como si fuera una mujer, sino un varón». Tampoco Carl Theodor Dreyer creía que las mujeres fuesen alegorías del mal. De hecho sus personajes femeninos son seres injustamente condenados, demonizados o caídos en desgracia. Los extraños caminos que toma el corazón de una mujer fueron la fuente de inspiración de Dreyer, a quien los personajes femeninos siempre le interesaron más que los masculinos. «El hombre tiende a

seguir los dictados de la razón, mientras que la mujer sigue el dictado de su corazón», argumenta el director. Medea mata a sus propios hijos para de ese modo romper por completo el vínculo con Jasón, después de que él la repudiase por una mujer más joven y por su ambición de poder. Esta defensa femenina Dreyeriana subyace de forma permanente en el cine de Lars von Trier, que inicia con *Medea* su recorrido por personajes femeninos encarcelados por una intolerancia religiosa, social o moral, que las margina conduciéndolas a situaciones límite. Ellas buscarán la respuesta a la incompreensión que las rodea, su redención, de diferente manera, ya sea a través del sometimiento, de la sumisión, o de la venganza. Este viaje en círculo sobre la condición de la mujer se inicia en *Medea*, por su radical reacción a través del filicidio, para continuar su recorrido a través de perfiles de mujeres rendidas al sacrificio en pos de la redención con *Rompiendo las olas*, *Los idiotas* y *Bailar en la oscuridad*. El círculo se cerrará con *Dogville* una «nueva Medea» que arremete contra todos aquellos que la han traicionado, también mediante la venganza, sin piedad. «Hay siempre una tendencia extrema en los deseos y los actos femeninos –dice Trier– que hasta cierto punto rigen el mundo, aunque rocen la irracionalidad, la locura y en algunos casos la santidad». Las mujeres serán, pues, las protagonistas, mujeres determinadas por una fuerza irracional, mujeres cuyo sufrimiento tiene siempre la causa en el amor o en la sinceridad. Lars von Trier se pregunta: «¿por qué la mujer debe sufrir tanto? ¿Cómo puede llegar a obligarla a marcharse el mismo hombre que hasta hace poco la quiso y fue el padre de sus hijos?» A nuestro director le interesa de manera especial hablar de la mujer, y en *Medea* encuentra un personaje femenino que le fascina.

La adaptación que Lars von Trier realiza sobre la tragedia griega *Medea* escrita por Eurípides a partir del guión cinematográfico de Carl Theodor Dreyer mantiene tanto el orden cronológico de la historia como la linealidad, que no literalidad del texto literario. La particularidad de esta película radica en la sutileza y profundidad con la que el director traduce a imágenes cada palabra. En este mismo sentido José Luis Sánchez Noriega destaca la perspectiva de Jorge Urrutia (1984) en la que compara el texto literario con el guión cinematográfico y su posterior estudio de las desviaciones del texto fílmico frente al narrativo. «Es decir, la adaptación es fiel al espíritu del texto por la vía de transformarlo profundamente buscando la significatividad mediante acciones equivalentes»<sup>2</sup>. Para conseguir este logrado resultado el director rodó *Medea* en vídeo de tres cuartos de pulgada, con reajuste de color y luz, transferido a 35 milímetros y de nuevo a vídeo de una pulgada.

<sup>2</sup> José Luis Sánchez Noriega, *Un modelo teórico-práctico de análisis de adaptación cinematográfica de textos teatrales*, ed. cit., pp. 64-65.

A lo que se añade el movimiento permanente de la cámara que sigue la acción como un observador privilegiado pero sin respetar las convenciones compositivas. Las transiciones están hechas únicamente a través del corte directo, siguiendo el orden temporal lógico de la tragedia, posibilitando su narración con el uso de la elipsis y la iluminación variable de acuerdo con las condiciones de luz natural en cada localización y el zoom como principal recurso narrativo. Además, los diálogos se añadieron en su sincronización posterior para evitar un tratamiento de la narración del texto de Eurípides que resultase demasiado forzado.

### *La película Medea: ficha técnica*

Entre los títulos más destacados de la filmografía del director se encuentran: 1982, *Befrielsesbilleder*; 1984, *El elemento del crimen*; 1988, *Medea*; 1991, *Europa*; 1996, *Rompiendo las olas*; 1998, *Los idiotas*; 2000, *Bailar en la oscuridad*; 2003, *Dogville*; 2003, *Cinco condiciones*; 2004, *Manderlay*; 2006, *El jefe de todo esto*; 2007, *Erik Nietzsche*; 2009, *Anticristo*; 2011, *Melancolía*; 2013, *Ninfomaniac*. Lars von Trier realiza *Medea* para la televisión en 1988. Éste será su tercer proyecto cinematográfico después de *El elemento del crimen* y *Epidemia*.

#### 1988 MEDEA

FICHA TÉCNICA: Dinamarca. *Dirección*: Lars von Trier. *Guión*: Lars von Trier, basado en el guión previo de Carl Theodor Dreyer y Preben Thomsen, según la obra homónima de Eurípides. *Fotografía*: Sejr Brockmann (color). *Música*: Joachim Holbek. *Montaje*: Finnur Svendsen. *Dirección artística*: Ves Harper. *Diseño de vestuario*: Annelise Bailey. *Maquillaje*: Birgit Mortensen y Lis Olsson. *Duración aproximada*: 75 minutos. *Premios*: Jean d'Arcy de Francia.

FICHA ARTÍSTICA: Kirsten Olesen (Medea), Udo Kier (Jasón), Henning Jensen (Creonte), Solbjørg Højfeldt (Nodriza), Preben Lerdorff-Rve (Pedagogo), Baard Ove (Egeo), Ludmilla Glinska (Glauce).

### 3. ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE EL TEXTO LITERARIO Y LA PELÍCULA

RELATO CINEMATográfico	OBRA TEATRAL
<i>Medea</i> SECUENCIA 1.	<i>Medea</i> de Eurípides



<p>Escena 1: Presentación de la película</p> <p>Escena 2: Lamento de Medea</p> <p>Escena 3: Título y presentación de la película</p> <p>Escena 4: Presentación de la historia</p> <p>Escena 5: Primer encuentro entre Medea y Egeo</p> <p style="padding-left: 40px;">Añadido dramático</p> <p>Escena 6: Glauce agasajada por sus criadas</p>	<p>—</p> <p><i>Acto primero</i></p> <p>pp. 105-107</p> <p>Supresiones</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 2.</p> <p>Escena 1: Encuentro entre Jasón y Creonte</p> <p>Escena 2: Un mensajero da a Medea la noticia de la boda entre Jasón y Glauce</p> <p style="padding-left: 40px;">Añadido dramático</p> <p>Escena 3: Noche de bodas</p>	<p><i>Acto primero</i></p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 3: Secuencia circular</p> <p>Escena 1: Sueño de Jasón</p> <p style="padding-left: 40px;">Añadido dramático</p> <p>Escena 2: Despertar de Medea - Monólogo de Medea sobre la condición de la mujer</p> <p>Escena 3: Despertar de Jasón</p> <p>Escena 4: El pedagogo da la noticia a Medea de que Creonte se dirige hacia su casa</p>	<p>—</p> <p>pp. 113-15</p> <p>Supresiones</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 4.</p> <p>Escena 1: Encuentro entre Medea y Creonte</p> <p>Escena 2: Medea prepara el veneno</p> <p style="padding-left: 40px;">Añadido dramático</p> <p>Escena 3: Medea arroja un frasco vacío al fondo pantanoso del que ha recogido las semillas.</p> <p>Escena 4: Jasón a caballo atravesando el pantano</p>	<p>pp. 115-19</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 5.</p> <p>Escena 1: Encuentro entre Medea y Jasón</p> <p>Escena 2: Segundo encuentro entre Medea y Egeo correspondiente al texto literario</p> <p>Escena 3: Medea feliz con sus hijos</p> <p>Escena 4: Contrapicado aterrador de Medea</p> <p>Escena 5: La Nodriza y Medea</p>	<p>pp. 122-29</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>pp. 130-34</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 6. Añadidos dramáticos</p> <p>Escena1: Medea untando el veneno en la corona</p> <p>Escena 2: Jasón a caballo</p>	<p>—</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 7.</p> <p>Escena 1: Segundo encuentro ente Jasón y Medea</p>	<p>pp. 139-142</p>

Escena 2: Jasón entrando con sus hijos al palacio de Creonte Escena 3: Medea sola Visualización	Supresiones parciales — —
SECUENCIA 8. Escena 1: Monólogo de Medea  Escena 2: Glauce se pincha en un dedo con la corona envenenada. Muerte del caballo de Jasón Sustitución dramática	pp. 145-47 Supresiones parciales  pp. 148-152
SECUENCIA 9. Añadidos dramáticos Escena 1: Medea sacando a sus hijos del palacio de Creonte Escena 2: Medea cargando con sus hijos ya en campo abierto Escena 3: Galera de barcos funerarios Escena 4: Anillo de compromiso ensangrentado Escena 5: Jasón a caballo desesperado	— — — — —
SECUENCIA 10. Añadidos dramáticos Escena 1: Muerte de los hijos en escena Escena 2: Jasón galopando a caballo hasta llegar al lugar donde están los cuerpos colgados de sus hijos	— —
SECUENCIA 11. Escena 1: Medea en la barca de Egeo Escena 2: Jasón galopando sin rumbo entre el bosque Escena 3: Medea ya liberada y un Jasón agonizante y desesperado Escena 4: Título de la película Escena 5: Epílogo Escena 6: Títulos de crédito	— — pp. 156-160 Sustitución dramática — — —

### 3. TRADUCCIÓN DEL LENGUAJE LITERARIO AL LENGUAJE FÍLMICO: ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA ACCIÓN NARRATIVA Y FORMAL CONTENIDA EN LAS IMÁGENES

#### *La catarsis de Medea*

«La inmersión en el agua simboliza la regresión a lo preformal, la regeneración total, el volver a nacer, porque la inmersión equivale a una disolución de las formas, a una reintegración en el mundo indiferenciado de la preexistencia; la salida de las aguas reproduce el

gesto cosmogónico de la manifestación formal. [...] El agua confiere un “nuevo nacimiento” por un ritual iniciático; por un ritual mágico, cura; por rituales funerarios, garantiza un renacimiento *post mortem*»<sup>3</sup>

Mircea Eliade. *Tratado de la historia de las religiones*

## SECUENCIA 1: ESCENAS 1-2

La película comienza con un rendido homenaje a Carl Theodor Dreyer para dejar paso a un hipnótico plano cenital de Medea tendida sobre una playa. Escuchamos el canto de un pájaro. Medea –Kristen Olesen<sup>4</sup>– aprisiona la arena entre sus manos en una comunión íntima con la tierra a la que se aferra, entregándole su dolor: espectáculo de la unión entre Medea y la naturaleza con la que se funde. «Yace Medea tendida como roca o marina ola».



La identificación entre la naturaleza y el personaje de Medea es de tal plenitud que ambas se confunden en un profundo lamento. No oímos un grito, lo que escuchamos es la queja ahogada de alguien a quien estuviesen desgarrando las entrañas, pero a quien no le estuviera permitido gritar, sino tan solo comunicar mediante el silencio. El cuerpo de Medea se tensa y arquea hasta el paroxismo del dolor, la cámara comienza a girar incrementando gradualmente la velocidad por lo que aumenta la sensación de vértigo hasta que la imagen de esta expiración queda concentrada en un solo punto. Comenzamos entonces a escuchar la inquietante y pausada música de Joachim Holbek: sin disonancias, tímida incluso, emula los sonidos de la naturaleza integrándose en ella al igual que la protagonista de este relato. Son acordes que provienen de instrumentos de cuerda y evocan

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, A. Medinaveitia (trad.), Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, p. 228.

<sup>4</sup> La actriz ya había trabajado para la película de Von Trier *Images of a relief*. 1982.

el agua, el viento. Mientras, el agua del mar se acerca de forma lenta hasta cubrir a Medea por completo, purificándola y arrastrándola a sus profundidades, para resurgir acto seguido más poderosa, como aquél canto de pájaro. Esta primera escena sustituye en imágenes al primer monólogo de la Nodriza y al lamento de Medea en el Acto primero de la obra de Eurípides. La Nodriza compara el estado en el que se encuentra Medea con el de una roca o marina ola que desoye las advertencias de sus amigos, símil en el que se inspira el director para la realización de esta escena en la que nos muestra el sufrimiento extremo de Medea que, tendida sobre la arena, representa la imagen de una roca o marina ola.

NODRIZA: «[...] Yace ella sin probar bocado, abandonando su cuerpo a los dolores, consumiéndose en lágrimas todo el tiempo, desde que se ha sabido injuriada por su esposo; ni alza su mirada, ni aparta de tierra su rostro. Y como roca o marina ola oye las advertencias que le hacen sus amigos. Excepto cuando, a veces, vuelve su blanquísimo cuello y llora consigo misma a su padre querido, su tierra, su casa, a los que traicionó para venirse con un hombre que ahora a ella ha ultrajado.»<sup>5</sup>

MEDEA: «[Desde el interior.] ¡Ay de mí!, ¡desgraciada yo, infeliz, qué sufrimientos! ¡Ay, ay de mí! ¿Cómo podría yo morir? ¡Ay, ay! Sufrí, desdichada, sufrí algo digno de grandes lamentos. ¡Oh hijos, malditos, de una odiosa madre, ojalá perezcáis con vuestro padre, y toda la casa se arruine!»<sup>6</sup>

### *El sufrimiento como vértice creativo*

La idea de sufrimiento asociada a una visión romántica de la realidad es utilizada de manera recurrente por el director en su cine. Me gusta la noción de sufrimiento y culpabilidad que transmite la melancolía. —declara el director en el Festival de Cannes, en 2011—, la melancolía existe en el arte que me gusta y forma parte integral de las formas artísticas mejor conseguidas. ¡Incluso cuando trato de hacer comedias, se vuelven melancólicas! También para la película *Medea*, donde Trier escoge cuidadosamente esta primera escena con la que da comienzo la película para mostrarnos la desgarrada angustia amorosa de esta mujer: es el dolor por el amor perdido el que guiará todas las acciones del personaje en su recorrido dramático. Ya en el subtítulo de la película se anuncia el hilo que entretendrá el subtexto del guión cinematográfico: «la venganza de una mujer es su sacrificio», nos avisa el director. En este mismo sentido se expresa Carl Gustav Jung acerca del sacrificio que define todo amor verdadero: «todo amor verdadero, profundo, es un sacrificio. Se sacrifican las propias posibilidades o, mejor dicho, la ilusión de las propias posibilidades. Si no requiere este sacrificio, nuestras ilusiones evitarán que se establezca el sentimiento

<sup>5</sup> Eurípides, *Medea*, Antonio Guzmán Guerra (trad.), Madrid, Alianza Editorial, pp. 106-107.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 109-110.

profundo y responsable, con lo que se nos privará también de la posibilidad de la experiencia del verdadero amor»<sup>7</sup>. El sufrimiento por el sacrificio que ha de realizar nuestra protagonista será así mismo la condición necesaria para el autoconocimiento del personaje. El director pone su mirada en la naturaleza de Medea como maga, en su inteligencia superior, y en la anagnórisis por la que volverá a recuperar su verdadera identidad. Para facilitarle la tarea escoge la naturaleza como puesta en escena para la heroína, el medio que le es propio, del que extrae su fuerza y a través del cual volverá a ser quien es: Medea.

Lo que interesa a Trier del artista romántico del s. XIX es esta visión del mundo en la que un pesimismo sufriente se funde en la tragedia de lo inevitable. A igual que los grandes románticos, el director enfrenta a sus personajes al caos de un cosmos incognoscible para el ser humano. Los paisajes se ensanchan hasta el infinito y la inmensidad de estos parajes abiertos engullen a sus personajes como seres que sufren devorados por la grandeza inasible que les rodea. El artista romántico –nos dice Stefan Zweig– en su lucha contra el demonio<sup>8</sup>, en su búsqueda de lo ilimitado, no se siente acunado por la naturaleza, sino que, seducido por la fiereza de su belleza, queda interrogante ante un origen misterioso y primordial fundador también del sacrificio aniquilador que se cierne sobre él: «el demonio es, en nosotros ese fermento atormentador y convulso que empuja al ser, por lo demás más tranquilo, hacia el peligroso, hacia el exceso, al éxtasis, a la renunciación y hasta a la anulación de sí mismo. Todo espíritu creador cae infaliblemente en lucha con su demonio, y esa lucha es siempre épica, ardorosa y magnífica. El primer signo distintivo de ese arte es lo ilimitado, lo superlativo del mismo; un deseo de superación y un impulso hacia la inmensidad, que es adonde quiere llegar el demonio, porque allí está en su elemento, el mundo de donde salió»<sup>9</sup>. Pero este sufrimiento dice Zweig, purifica el alma del artista romántico y aumenta su fuerza creadora: «aquel que todo lo da por perdido nada puede perder, y el sufrimiento purifica su alma y aumenta su fuerza creadora: “cuanto más sufre un hombre, tanto más profunda se hace su fuerza.” Ahora que tiene el alma herida, rota, es cuando va a desplegar la fuerza suprema de su valor poético, arrojando lejos de sí todas las armas defensivas, para marchar orgulloso y sin

<sup>7</sup> Cfr. Carl Gustav Jung. *Sobre el amor*. Luciano Elizaincín (trad.), Madrid, Editorial Trotta, 2015, p. 20. [OC 10, & 231 s.] Obra Completa de Carl Gustav Jung, Trotta/ Fundación C. G. Jung, Madrid, 1999-.

<sup>8</sup> «Demonio, demoníaco. Estas palabras han sufrido ya tantas interpretaciones desde su primitivo sentido místico-religioso en la antigüedad, que se hace necesario revestirlas de una interpretación personal. Llamaré demoníaca a esa inquietud innata, y esencial a todo hombre, que lo separa de sí mismo y lo arrastra hacia lo infinito, hacia lo elemental». Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio (Hölderlin-Kleist-Nietzsche)*, Joaquín Verdaguer (trad.), Barcelona, El Acantilado, 2007, p. 11.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 11-14.

miedo hacia su destino»<sup>10</sup>. El mismo sufrimiento que impregna el sentimiento trágico de los grandes himnos de Hölderlin.

#### VISIÓN<sup>11</sup>

«Imágenes que la plenitud del día a los hombres muestran  
En el verdor de la llana lejanía,  
Antes de que la luz decline en el crepúsculo,  
Y la tenue claridad dulcemente serene los oídos del día.

Oscura, cerrada, parece a menudo la interioridad del  
[mundo,

Sin esperanza, lleno de dudas el sentido de los hombres,  
Mas el esplendor de la Naturaleza alegra sus días  
Y lejana yace la oscura pregunta de la duda.»  
Humildemente Scardanelli. 24 de marzo de 1671.

*Friedrich Hölderlin*

Los románticos tienen aspiraciones aunque trágicas, más elevadas, y ésta será también la tesis que Lars von Trier lleve a la pantalla: son los valores que aspiran a la transcendencia y que vemos reflejados en los poemas de Hölderlin.

#### VIDA MÁS ELEVADA<sup>12</sup>

«Su vida escoge el hombre, su objetivo,  
Gana libre de error sabiduría, pensamientos,  
Recuerdos que perdiéronse en el mundo,  
Y nada puede contrariar su valor íntimo.

El esplendor de la Naturaleza embellece sus días,  
Otórgale su espíritu nuevas vestiduras  
En su interior, y así contempla la verdad,  
Y el más alto sentido, y las más singulares preguntas.

Puede así el hombre conocer entonces el sentido de la vida,  
Nombrar su meta lo más alto, lo más elevado,  
Saber que uno es el sentido de la humanidad y de la vida,  
Considerar que el más alto sentido es la más noble vida.»

Scardanelli<sup>13</sup>

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 101-102.

<sup>11</sup> Friedrich Hölderlin, *Poemas de la locura*, Txaro Santoro y José María Álvarez (trad.), Madrid, Ediciones Hiperión, 1985, p. 24.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>13</sup> Nombre con el que firma Hölderlin en su delirio psíquico, en ocasiones también firmaba: «vuestro humilde servidor, Scardanelli»

Hölderlin, que desde niño había buscado a Grecia, la encuentra por fin en la vorágine de la locura, pero no se trata de la Grecia helénica clásica, se trata de la Grecia asiática, la Grecia oriental que acaba de salir de la barbarie, ebria de sangre y de juventud, y que aún muestra las huellas ardientes de la matriz del caos. Es Dionisos, que sale ebrio y lleno de ardor báquico de la oscura caverna; ya no es la clara y diáfana luz de Homero iluminando las formas de la vida, sino que ahora es el espíritu trágico de la lucha eterna el que se levanta gigantesco entre la alegría y el dolor. La poesía llega a ser en el estado crepuscular del poeta un lenguaje pítico: como la sacerdotisa, ebria de visiones inauditas, por encima de los vapores de la caverna de Delfos, balbuce palabras profundas en transportes convulsos, así el demonio hace surgir de él una lava de fuego y de piedras incandescentes que ilumina todo el Universo. El vidente es transportado a una esfera apocalíptica: «“Un valle y ríos se extienden alrededor de las montañas de la profecía, a fin de que el hombre pueda tender su vista hacia el Oriente y ya partir de allí, en variadas metamorfosis. Pero del Éter desciende la fiel imagen y llueven las palabras divinas y resuenan las profundidades del bosque”»<sup>14</sup>.

Esta pretendida trascendencia es sin embargo cuestionada, no sin grandes dosis de ironía, por Walter Benjamin. El drama barroco alemán y posteriormente el Romanticismo alemán del siglo XIX han sido presentados como continuación o imitación de la tragedia clásica nacida en el mundo del mito, cuando en realidad son contra-paradigma, dirá Benjamin. La tragedia es un símbolo, el del destino y de la finitud del hombre. Desde la perspectiva de la tragedia, sentido y ser son idénticos. Según la perspectiva del drama no trágico, del *Trauerspiel*, la unidad del sentido se quiebra: éste se traslada hacia la apariencia; de ahí su forma necesariamente alegórica: «los elementos de la tragedia griega —la fábula trágica, el héroe trágico y la muerte trágica— se quisieron reconocer, aunque deformados en manos de imitadores cortos de entendederas, en el seno del *Trauerspiel*, y ciertamente en tanto que esenciales. La filosofía de la tragedia se desarrolló según esto sin relación con los contenidos históricos objetivos, en un sistema de sentimientos universales que se creía lógicamente edificado sobre los conceptos de ‘culpa’ y ‘expiación’. Con ingenuidad totalmente asombrosa, en la teoría de los epígonos literarios y filosóficos de la segunda mitad del siglo XIX se asimilaba este orden cósmico, para satisfacción de la dramaturgia naturalista, al efecto inmediato de la causalidad natural, a través de lo cual el destino trágico se convertía en una condición “que se expresa en la interacción del individuo respecto del

<sup>14</sup> Cfr. Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio (Hölderlin-Kleist-Nietzsche)*, ed. cit., pp. 154 y 155.

entorno legalmente ordenado”<sup>15</sup>. En la tragedia griega —postula Benjamin— la persona se formula por la acción: la situación trágica lo es en cuanto praxis concreta a partir de una decisión específica, a la que acompañan unas circunstancias previas y que tendrá por tanto un sentido concreto. «En verdad nada hay más problemático que la competencia de los desorientados sentimientos del ‘hombre moderno’, sobre todo a la hora de juzgar sobre la tragedia. Idea que no respalda solamente *El nacimiento de la tragedia*, aparecida cuarenta años antes que la *Estética de lo trágico*, sino que la sugiere con gran fuerza la constatación de que la escena moderna no ofrece tragedia alguna que se parezca a la tragedia de los griegos»<sup>16</sup>.

Trier desoye a Benjamin cuando en su concepción cinematográfica de *Medea* adopta los cánones más ortodoxos del Romanticismo alemán identificándose con el poeta trágico romántico en su aspiración a la trascendencia a través del paisaje. Esta concepción romántica del mundo se configura dentro de la película a través del carácter transcendente que se otorga a la unión entre Medea y la naturaleza. Al inicio de la película Medea se encuentra perdida en la inevitabilidad de unas circunstancias que la superan, en una situación de total indefensión: no sucumbe sin embargo ante este destino que la condena, sino que utiliza el sufrimiento como motor de su acción y encuentra la manera de elevarse y dominar por encima de estos elementos, para más adelante alzarse victoriosa sometiendo ella misma al destino al ser capaz de crearlo.

#### SECUENCIA 1. ESCENA 3

Una vez que el director ha dejado claro cuál es su punto de vista dentro de esta historia, en la escena tres nos mostrará el Título de la película donde la D del nombre de Medea se transforma en un árbol y de él cuelgan dos cuerpos infantiles ahorcados. Desde el principio sabemos cual será el desenlace como revelación que anticipa el destino trágico del héroe y que respondiendo a la estructura circular del montaje, volverá a proyectarse al final de la película.

<sup>15</sup> Walter Benjamín, *El origen del Trauerspiel alemán*, Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Abada Editores, Madrid, 2012, pp. 92-93 :Johannes Volkelt: *Ästhetik des Tragischen* [*Estética de lo trágico*] 3ª edición, nueva revisión Munich, 1917, p. 467.

<sup>16</sup>*Ibidem*, p. 93.





### *El destino trágico del héroe*

Este primer posicionamiento del director radica en la perspectiva esencial desde la que aborda el tratamiento de la tragedia y el destino de su heroína. Trier toma en la realización de la tragedia sobre Medea la concepción romántica a la que nos venimos refiriendo acerca destino trágico del héroe enfrentado a lo inconmensurable, del ser humano subyugado, oprimido por la inmensidad de un orden cósmico del todo inabordable ante el que inexorablemente sucumbe. El realizador nos habla de ese individuo que pone en crisis lo general, por esto encontramos que sus historias son de una radicalidad insoportable y que sus personajes femeninos en muchos casos son héroes. El director se pregunta: «¿Bess es una loca o una santa? ¿Selma es demoniaca o heroína trágica? ¿Medea es una asesina o una mujer que debe sacrificar lo que más ama?» Una heroicidad por la que sus personajes pagarán un elevado precio y que Stefan Zweig evidencia respecto al destino trágico de los grandes héroes románticos: «los dioses le dejan aproximarse; su vuelo cruza los cielos dejando un rastro de luz, pero después se precipita sin piedad en las tinieblas. Los dioses castigan siempre a aquel que se les aproxima demasiado; destrozan su cuerpo, ciegan su vista y arrojan al audaz al fondo del abismo del destino. El corazón profético de Hölderlin sabe perfectamente que ha llegado la hora de su ocaso, la hora de su crepúsculo y de su dolorosa caída. ‘He vivido poco; pero ya respiro el aire frío del ocaso. Aquí estoy, silencioso como una sombra; mi corazón se estremece en mi pecho, incapaz ya de cantar’»<sup>17</sup>.

Walter Benjamin discrepa también en este punto y sostiene, sin embargo, que la esencia de la tragedia no radica en un conflicto de intereses entre el héroe y su entorno sino en la singular índole griega de este conflicto. Benjamín comparte con el filósofo René Girard la tesis de que la poesía trágica descansa en la idea de sacrificio. Pero el sacrificio

<sup>17</sup> Cfr. Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio (Hölderlin-Kleist-Nietzsche)*, ed. cit., p. 76.

trágico se diferencia de cualquier otro por su objeto: el héroe, que constituye al mismo tiempo un comienzo y un final. Un final porque es un sacrificio expiatorio ofrecido a los dioses. Un principio porque se trata de una acción sustitutiva por la que el mal es expulsado para que la comunidad quede regenerada y vuelta a la vida. La muerte trágica tiene un doble significado: debilitar la ley antigua de los dioses olímpicos y ofrendar al dios el héroe en cuanto primicia de una nueva cosecha humana. «La literatura trágica se basa en la idea de sacrificio. Pero el sacrificio trágico se distingue de cualquier otro por su objeto —es decir, el héroe— y es al mismo tiempo comienzo y final. Final en el sentido de sacrificio expiatorio ofrecido a los dioses guardianes de un antiguo derecho; principio en el sentido de acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos de la vida del pueblo. La muerte se convierte por tanto en salvación: crisis de la muerte»<sup>18</sup>.

#### SECUENCIA 1. ESCENA 4

En la escena cuatro la palabra escrita sustituye a la voz *over* del narrador y nos cuenta cómo, gracias a Medea, Jasón consigue el vellocino de oro además del amor de ésta, para después traicionarla a ella y a los dos hijos que han tenido en común, lejos de la tierra de ella, en Corinto. Esta será la única vez que intervenga la figura del narrador.

«Jasón construyó su nave Argo  
y navegó hacia la Cólquide  
en busca del vellocino de oro  
que consiguió con la ayuda de Medea  
la bella, la sabia que le dio su amor  
su amor ahora se ha tornado odio  
Jasón ha traicionado a Medea  
y a los dos hijos que ella concibió con él  
juntos huyeron de la Cólquide  
y tras un peligroso trayecto  
acabaron en Corinto como proscritos  
Medea abandonó su lejana patria  
Jasón la abandonó a ella.»

#### SECUENCIA 1. ESCENAS 5-6

En la siguiente escena se produce un encuentro entre Medea y Egeo que no está contenida en la obra literaria. A continuación Glauce será agasajada por sus criadas.

<sup>18</sup> Walter Benjamín, *El origen del Trauerspiel alemán*, ed. cit., pp. 99-100.

EGEO: ¡Medea!

MEDEA: ¿Qué buscas Egeo en estos páramos inhóspitos?

EGEO: Voy en ruta hacia el oráculo. Pero hálame de ti y de Jasón.

MEDEA: Prométeme que siempre encontraré refugio en tu tierra.

EGEO: Sabes que sí. Qué sería estás. Sabes que sí, Medea.

## SECUENCIA 2: ESCENAS 1-2-3

### ESCENA 1: ENTRE JASÓN Y CREONTE

CREONTE: Jasón, ¿qué tienes que decir?

JASÓN: Gracias, Creonte, y a todos vosotros, por vuestra confianza.

No es bueno que un hombre gobierne solo.

Tampoco es bueno que las masas asuman el poder.

El Estado es un navío. Creonte, su capitán. Vosotros, su tripulación fiel.

Haré todo lo posible por ser un buen timonel.

Conozco mi responsabilidad con vosotros y con los ciudadanos, ricos o pobres.

Enseñaré a vuestro pueblo a vivir en paz, aunque el precio sea morir con dignidad.

En esta escena entre Creonte y Jasón ante sus súbditos, ambos acuerdan el casamiento que se va a celebrar y la sucesión al trono de Jasón como rey de Corinto. Jasón dedica un discurso retórico-político a sus súbditos. El director trata de mostrar con esta escena —que no aparece en el texto literario— la antítesis existente entre el discurso racional y utilitarista de Jasón, cuyo fin es la consecución del poder en la esfera política, y el discurso pasional de Medea, perteneciente al orden privado, ligado a los sentimientos. La puesta en escena elegida es también antitética a la de la heroína. Si antes veíamos a Medea habitar espacios abiertos a una naturaleza salvaje en los que la fuerza del agua, la tierra y la luz contribuyen por sí mismos a construir la esencia de la deidad fundiéndose en ella, ahora vemos cómo la cámara avanza atravesando espacios subterráneos, oscuros pasadizos iluminados por antorchas cuya tenue luz apenas consiguen diluir las tinieblas. La cámara sigue a Creonte y a sus súbditos en su recorrido por estas profundidades que asemejan una fábrica de construcción de navíos con hombres trabajando a ambos lados. Este es un mundo eminentemente masculino, dedicado a la producción comercial e intereses de Estado. El mundo subterráneo de grutas iluminadas por antorchas al que Jasón aspira nos parece un espacio irreal, fruto de nuestra fantasía; pese a que la escena está rodada en escenarios naturales produce la sensación de ser un espacio irreal, embrujado, filmado en un estudio. Más tarde, en su encuentro con Glauce, Jasón manchará con sus manos la cara de su futura esposa, como símbolo que anticipa su destrucción. *«Esta noche se sellará el contrato de boda».*

## SECUENCIA 2. ESCENA 2

A continuación un Mensajero dará a Medea la noticia sobre la boda de Jasón.

## SECUENCIA 2. ESCENA 3

## BODA ENTRE JASÓN Y GLAUCE

Lar von Trier rueda esta escena en la cual nos muestra la boda entre Jasón y Glauce que, sin embargo, Eurípides no recoge en su tragedia –pues cuando la obra comienza la boda ya ha acontecido–, con imágenes de una gran sensualidad de una barca flotante: las sábanas ondulan por la caricia del viento que abre estos grandes cortinajes y nos señala el camino hacia el lecho nupcial. La luz se proyecta con la iluminación de grandes antorchas a través de estas suaves telas blancas, asemejando un centelleo de fuego encendido. Glauce avanza por este laberinto sinuoso y frágil dejándose desvestir por sus criadas, segura y tranquila; pero al situarse tras de una de estas enormes paredes de lino transparente un resplandor de llamas amenazantes ilumina su rostro: sutil aviso de la muerte en el fuego que Eurípides detalla en su obra.



También se utiliza esta luz candente sobre las blancas paredes de tela para separar física y simbólicamente a los recién casados ante la imposibilidad de consumar su unión. Esa noche los esposos dormirán separados. Jasón dormita tensionado por un deseo animal que camina paralelo a su ambición de poder. Glauce por el contrario, se manifiesta como una joven esposa inexperta y enamorada. Las imágenes de los futuros esposos se intercalan con las de Medea y sus hijos en un montaje alternado del conflicto existente entre ambas historias.

## SECUENCIA 3. ESCENA 1

## EL SUEÑO DE JASÓN



La escena uno de la secuencia tres captura la imagen de Jasón invadido por un sueño inquieto. Inquietud dormida que se enlazar  con la pesadilla de Medea mediante la técnica de la circularidad narrativa por la que se sugiere que sus mentes siguen aún conectadas. Medea despierta para narrar uno de los monólogos más importantes del personaje. La condición de la mujer en Grecia era la de no-sujeto, al igual que la del esclavo, ya que la democracia ateniense no concedía a las mujeres ningún derecho. Como primer plano superpuesto a un fondo de pantalla en el que sus hijos duermen, Medea habla angustiada a la Nodriza acerca de su soledad y sufrimiento.

## SECUENCIA 3. ESCENA 2

## MONÓLOGO DE MEDEA SOBRE LA CONDICIÓN DE LA MUJER

MEDEA: Ojalá muriera.  
 La muerte me daría descanso.  
 Mi vida está vacía como la cama  
 que compartíamos cuando le era útil.  
 Jasón lo era todo para mí.  
  Por qué las mujeres soportan tanto?  
 Sumisas, sin voz, en cuerpo y alma.  
  Qu  derechos tienen ellas?  
 Un hombre busca nuevas amistades.  
 Ella sólo le tiene a él.  
  l proclama que ella vive a salvo mientras él combate.  
 LA NODRIZA:  Preferir as ser hombre?  
 MEDEA: S .  
 LA NODRIZA:  En la guerra?  
 MEDEA: Me desangrar a tras un escudo antes de parir.

LA NODRIZA: Medea...

MEDEA: Eres forastera aquí, como yo, pero me tienes a mí.

Yo ya no tengo al hombre al que ayudé.

Sólo fui su instrumento.

Ansío regresar

a mi patria.

Ansío ver a mi madre,

a mis hermanas,

a los míos.

Ansío venganza.

Este monólogo extraído del guión cinematográfico sobre la condición de la mujer corresponde al Acto primero en la obra de Eurípides, manteniendo su estructura:

MEDEA: «Mujeres de Corinto [...] De todas las cosas, cuantas están vivas y tienen razón, las mujeres somos la más desgraciada criatura. [...] Lo primero debemos comprarnos un esposo, [...] y si nuestro marido convive con nosotras sin aplicar la fuerza del yugo, la vida resulta envidiable. En caso contrario, mejor es morir. Y un hombre, cuando le supone un fardo convivir con los de casa, se marcha fuera, y acaba con el hastío de su corazón. Nosotras, en cambio, por fuerza tenemos que mirar a un solo individuo. Dicen que nosotras vivimos una vida sin peligros en casa, mientras ellos combaten con la lanza. Pues tres veces preferiría estar firme junto a un escudo que parir una sola vez»<sup>19</sup>

### SECUENCIA 3. ESCENA 3

#### DESPERTAR DE JASÓN

Siguiendo el recurso de la circularidad de la escena y con el fin de remarcar la atadura de sus pensamientos, tras haber pronunciado Medea las palabras *Ansío venganza*, Jasón se desvela sobresaltado. Sobre la vinculación de Eros Carl Jung nos desvela: «“es una concepción necia la que tienen los varones. Creen que Eros es sexo, pero yerran: Eros es estar vinculado”»<sup>20</sup>.

### SECUENCIA 4. ESCENA 1: ENCUENTRO ENTRE CREONTE Y MEDEA

MEDEA: ¿Acaso me temes, rey Creonte?

CREONTE: Sí.

MEDEA: ¿Por qué?

CREONTE: Porque eres sabia. Conoces las artes del mal. Puedes hacer daño.

MEDEA: ¿A quién?

<sup>19</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit, pp. 114-5.

<sup>20</sup> Carl Gustav Jung, *Sobre el amor*, Luciano Elizaincín (trad.), Madrid, Editorial Trotta, 2015, p. 25. [Análisis, 203] Traumanalyse [«Análisis de sueños». Seminarios 1928-1930], ed. De L. Jung y Meyer-Grass, Walter Olten/Freiburg i. Br., 1987.

CREONTE: A mi hija. A mí. A Jasón. Debo tomar medidas.

MEDEA: Soy débil para oponerme a ti y no me has hecho ningún mal. A quién entregues a tu hija es decisión tuya. Déjame permanecer aquí. No causaré ningún problema.



La escena de este encuentro entre Medea y Creonte está rodada en los pantanos de la península danesa-alemana de Jutlandia, donde advertimos a un Creonte temeroso pues conoce la sabiduría detentada por Medea, un poder mágico que le aterroriza, teme que pueda hacerle algún daño a su hija Glauce, a Jasón, o a él mismo y se siente perdido en este medio hostil. Medea le asegura que no debe recelar y solicita un día para disponer su marcha. El pavor de Creonte aumenta hasta que finalmente sus súbditos le sacan del lugar. Esta escena sigue en orden la estructura de la obra de Eurípides.

#### CREONTE-MEDEA

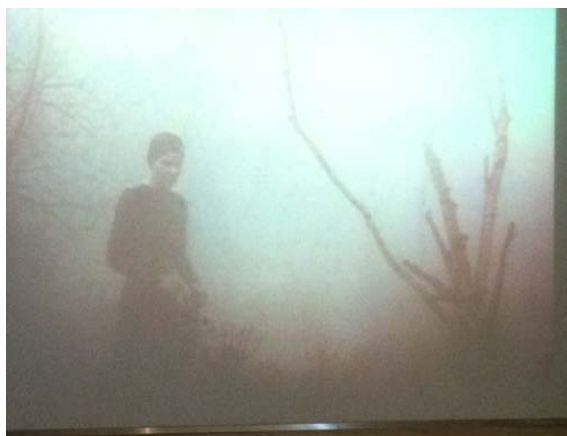
CREONTE: «¡Eh, a ti, la de resentida mirada y con su esposo irritada, Medea, te conmino a marchar fuera de esta tierra, al exilio, llevándote contigo a tus dos hijos, y sin demoras! [...] Tengo miedo de que tu vayas a causar a mi hija un daño irreparable. [...]»

MEDEA: «Si te consideran como superior a quienes parecen dominar los conocimientos más diversos, aparecerás en tu ciudad como alguien molesto. Yo misma comparto este azar, pues al ser una hábil sabia resulto odiosa a unos, y a otros, a su vez, hostil. [...] Uno solo, déjame permanecer sólo este día [...]»<sup>21</sup>

#### *Sobre el tratamiento visual que el director hace de la sabiduría profética de Medea como enigma*

El director presenta el «tipo» de sabiduría profética de la que Medea es portadora a través de imágenes de oscuridad y niebla, un paisaje misterioso, velado e inquietante en el que Medea, la sabia, se mueve con comodidad mientras recoge los frutos con los que preparará el veneno.

<sup>21</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit, pp. 115-118.



Los pantanos de Jutlandia en las culturas nórdicas son un paraje reservado a los muertos donde destaca el carácter telúrico del lugar, que envuelve a los personaje en una densa bruma por la que el aire queda tapiado de una negra espesura, interponiéndose entre ellos. Esta poderosa atmósfera actúa durante la escena como telón de fondo sobre el que se expone una vegetación que parece cincelada y en la cual los personajes dan la impresión de haber sido pintados sobre un pesado lienzo. La textura de la imagen, su densidad y relieve, nos adentra en la profundidad de una naturaleza oscura y peligrosa, inaccesible para el hombre, donde la vegetación se expande haciendo el camino intransitable. Pero Medea camina con la lentitud de una esfinge. Entre la niebla y con paso seguro parece levitar sobre las aguas pantanosas, acompañada por el eco amplificado del pío de unos pájaros: sonido primigenio de la naturaleza salvaje a la que representa. El agua ensombrecida por la neblina es su cómplice y refleja su imagen para después borrarla, enfatizando así su carácter de profetisa enigmática. Medea encuentra su fuerza en esta oscuridad velada para luego volver a la luz. El director rinde culto además, a través de esta escena, a la influencia estética que sobre su cine han ejercido los grandes pintores del romanticismo en cuanto a la voluntad de la naturaleza y su carácter misterioso, como se evidencia en este cuadro de Fiedrich.



Fiedrich. *Niebla matinal en la montaña*. Óleo de 1808



La iluminación de la película aumenta a medida que se desarrolla la historia. En su inicio, prima una iluminación oscura, en espacios cerrados reservados al poder de los hombres, pero a medida que se aproxima la catástrofe una luz multiforme llena de matices, e incluso cegadora en su plenitud, llena la pantalla. Potenciar la imagen para hacer una historia más poderosa ha sido siempre el credo del director, y en este caso se le ha acusado de hacer una película llena de afectación, de no respetar el texto clásico y de querer imponer su autoría visual a la autoría narrativa. No obstante, la radicalidad de las imágenes de Medea, no sólo no restan valor a la narración sino que están en todo momento al servicio del texto y de las profundas turbulencias psicológicas que viven los personajes, contribuyendo además, como en el caso de la escena que estamos analizando, a narrar de forma excepcionalmente poética el tipo de sabiduría asociada al enigma detenida por Medea: es como si se nos invitara a conocer a Medea a través de la luz misteriosa reflejada por el mundo que le es propio.

## SECUENCIA 5. ESCENA 1

### ENCUENTRO ENTRE JASÓN Y MEDEA

JASÓN: Me casé con ella por ti.

MEDEA: ¿Por mí?

JASÓN: Para garantizar tu futuro y el de los niños. *(El telar los separa, Jasón introduce su mano entre las cuerdas agarrando la mano de Medea.)*

JASÓN: Tu orgullo es tu desgracia, Medea.

MEDEA: Y tu orgullo, Jasón, es tu buena suerte. Mi debilidad y mi ceguera me hicieron alentar tu vanidad. Quieres que parezca que te abandono. Están traicionando a tus propios hijos.

JASÓN: He pensado en ello, pero ya es tarde.

MEDEA: ¿Has pensado en tus hijos?

JASÓN: *(Apretando su mano con fuerza)* Las mujeres no son las únicas que piensan en ellos.

MEDEA: ¿Tú piensas?

JASÓN: Ojalá los hombres pudieran tener hijos sin ellas.

MEDEA: *(Suelta su mano dolorida, se levanta)* *(Contrapicado de Medea)* Te contradices a ti mismo, rey Jasón. Lo que tu has olvidado, yo lo recuerdo. Anhelas el abrazo de tu joven esposa. Disfruta de tu suerte. Te deseo un matrimonio que siempre recuerdes.



Una naturaleza salvaje como decorado adquiere una vez más el protagonismo de esta escena donde una fuerte lluvia empapa a los personajes, y en la que el viento convierte este agua en un elemento aún más desapacible. El arco iris atraviesa la pantalla embelleciendo la imagen y actuando además como elemento visual de separación en un doble sentido: por un lado, el telar<sup>22</sup> es el símil por el que Medea —cual Moira— personifica y teje el destino, el hilo de una vida trágica para Jasón. Pero además el telar se interpone entre la pareja como representación de la antítesis entre razón y pasión, ante la imposibilidad de una futura reconciliación entre los esposos. En su argumentación Jasón tratará de justificar cínicamente su abandono, pero cuando Medea le desenmascara aparece en el personaje una agresividad que aún no había mostrado; es en ese momento cuando introduce su mano entre las cuerdas del telar y agarra con violencia a Medea por el brazo. Esta escena corresponde al primer agón entre Jasón y Medea en la obra de Eurípides.

JASÓN: «Yo permanentemente he intentado aplacar la cólera de los irritados soberanos, y quise que te quedaras. Pero tú no desistes de tu locura, ultrajando permanentemente a los soberanos. De ahí que serás expulsada de esta tierra. [...] aquí estoy, mujer, preocupándome de tu suerte, a fin de que no marches al exilio indigente con tus hijos, ni necesites de nada [...] de suerte que los mortales deberían engendrar a sus hijos de cualquier otra forma, sin que existiera la femenina estirpe, y así no existiría desgracia alguna para los hombres»

<sup>22</sup> El telar como elemento de escenografía nos remite al *Canto IV* de *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas en el que se utiliza el símil de Medea que como hilandera hace girar la rueca: «Pero mientras ella se consumía entre su gente sobrevino la Noche, que hace dormitar las faenas de los hombres, e impuso el reposo a la tierra toda por igual. Mas a ella ni siquiera un momento la hizo dormir el sueño, sino que su ánimo se revolvía, dolorido, en su pecho, igual que cuando una obrera laboriosa hace girar su huso en la noche y gimen sus hijos, huérfanos, en torno a ella, que ha quedado viuda, y las lágrimas le fluyen por las mejillas en su llanto por su sino tan lamentable; así se le humedecían las mejillas y en su interior su corazón se agitaba traspasado por agudos sufrimientos» Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*, Canto III, Máximo Briosio Sánchez (trad.), Madrid, Editorial Cátedra, 2015, pp. 133-134.

La utilización de la elaboración del tejido en sentido alegórico, en tanto personajes que personifican el destino, es un elemento compartido también por la tía de Medea: la maga Circe. Ulises describe como al acercarse a su casa escuchó la voz de la diosa entre el ruido del bastidor, y cómo ésta abandonó su trabajo para invitarle a entrar. Homero, *La Odisea*, Felipe Ximénez de Sandoval (trad.), Editorial Edaf, Madrid, 1990, pp. 210 y 211.

MEDEA: «[...] No es, desde luego, esto valor ni atrevimiento: mirar de frente a los amigos tras haberlos maltratado, sino el mayor de todos los vicios del hombre: la desvergüenza. [...] Yo te salvé [...] La confianza en los juramentos ya no existe, y no puedo saber si tu crees que los dioses de entonces ya no mandan, o que entre los hombres hay ahora nuevas leyes, [...]»<sup>23</sup>

### *Una Naturaleza ante la que sucumbir*

«Para el artista romántico la vida es un itinerario órfico, un “descenso a los infiernos” en busca de la plenitud; [...]El destino, el hado, la fortuna, la fugacidad del tiempo, la condición mortal del hombre toman forma cósmica a través del rayo, de la tormenta, del huracán, de las avalanchas o de los naufragios»

Rafael Argullol. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*.

Lars Von Trier hace suyo el postulado del hombre moderno romántico acorralado por tres conceptos: locura, sueño y muerte, a los que subyace el concepto de melancolía. La modernidad se halla enfrentada a un sistema de signos cuyo sentido no es unívoco o simbólico, sino alegórico, múltiple y variable en su apariencia. El romántico ha perdido la fe, de aquí la melancolía y la nostalgia de un mundo dominado por los dioses: se vuelve entonces hacia sí mismo para mirarse. A partir de esta mirada centrípeta se conforma el nacimiento de la subjetividad del hombre moderno. El «yo» permanece como real subyacente a toda acción o sufrimiento por el que atraviesa. La tragedia aparece pues desde el interior subjetivo, como sentimiento, y el «yo» que debe enfrentar la inconmensurabilidad de lo circundante, se descubre «nada». La eternidad cede el lugar a lo efímero. El sueño y la posibilidad infinita toman el relevo del destino y la necesidad. La plenitud se hace a un lado ante el infierno, como Stefan Zweig nos relata que le ocurriera a Nietzsche: «Nietzsche, “el asesino de Dios”, no tiene a su lado ni a Dios ni a persona alguna; cuanto más se aproxima a su “yo”, tanto más se aleja del mundo; cuanto más camina, tanto más vasto es el horizonte de su desierto»<sup>24</sup>.

Esta será la concepción de lo trágico a la que obedezca el director en *Medea* valiéndose de los recursos que fueron esenciales al movimiento artístico del XIX, tanto en el tratamiento estético visual de las imágenes, como por el sentido último con el que el director danés aborda la obra trágica de Eurípides. «Lo que sé es que el romanticismo

<sup>23</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit, pp. 122-123.

<sup>24</sup> Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio (Hölderlin-Kleist-Nietzsche)*, ed. cit., p. 318.

alemán –afirma Trier–, y en particular la historia de *Tristán e Isolda*, según la ópera de Wagner, tiene que ver con la purificación del espíritu a través del sufrimiento y la muerte. Por otra parte, la melancolía puede ser muy tentadora, porque nos ofrece una forma dulce de dolor y tormento. No es tan diferente a la sensación de estar enamorado. En la película, la colisión de la Tierra con el planeta Melancolía alude a ese deseo: la tentación de dejarse atrapar y ser absorbido por una dulce condena»<sup>25</sup>. Purificación del espíritu a través del sufrimiento y la muerte que encuentra su ejemplificación en Medea. La heroína es para el director un referente femenino en tanto su rebeldía encuentra su fortaleza en la naturaleza violenta con la que se identifica. No se trata pues de una naturaleza cándida, sino de la furia desatada por Júpiter como fuerza cósmica destructora de la vida humana. Al mismo tiempo, la sabiduría de Medea, arcana, se dibuja como peligrosa en tanto oculta. Esta insumisión será la que la condene a sufrir el peso de la ley de los hombres. «Junto a la seducción de la “Madre Naturaleza”– de la Naturaleza saturniana, evocadora de la mítica Edad de Oro–, el arte romántico recibe la seducción violenta y fatal, del “padre jupeterino”; es decir, de la Naturaleza desatando todos sus elementos contra la especie humana»<sup>26</sup>.



Friedrich. *El mar de hielo*. 1824

Al igual que en la naturaleza insumisa, los sentimientos indómitos de la heroína se oponen a ley tiránica de los hombres. «Así como la naturaleza necesita ciclones y tornados para descargar su exceso de fuerza en una revuelta contra su propia existencia, así necesita el espíritu de vez en cuando a un hombre demoníaco cuyo exceso de violencia se revele contra la comunidad del pensamiento y la monotonía de la moral. [...] Porque por las naturalezas trágicas tomamos conciencia de la profundidad del sentimiento. Y sólo gracias a

<sup>25</sup> Entrevista de Manuel Yáñez Murillo (Festival de Cannes. 20-10-2011).

<sup>26</sup> Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Ediciones Destino, Barcelona, 1994, p. 41.

los desmesurados conoce la humanidad su última dimensión»<sup>27</sup>. Sobre esta idea, buscada por Trier como expresión límite en *Medea*, el director expresa su contradicción refiriéndose a película *Melancolía*: «al ver las pruebas de cámara empecé a rechazar ese romanticismo. La música de Wagner nos envolvió hasta el punto en que todo se volvió demasiado romántico. ¡Es probable que no valga la pena ver esta película!»<sup>28</sup>.



Lars von Trier. *Melancolía*

## SECUENCIA 5. ESCENA 2

### SEGUNDO ENCUENTRO ENTRE MEDEA Y EGEO

MEDEA: ¿Qué le has pedido al oráculo?  
 EGEO: Un demonio nos ha dejado estériles.  
 MEDEA: ¿Qué dice el oráculo?  
 EGEO: ¿Quién entiende sus palabras?  
 MEDEA: Quizá yo las entienda.  
 EGEO: Por eso he pasado por aquí hoy. La vaguedad del oráculo requiere la sabiduría de Medea.  
 MEDEA: ¿Qué ha dicho el oráculo?  
 EGEO: Guarda el vino en el odre hasta llegar a casa (...)  
 MEDEA: Sé remediar la esterilidad, si me llevas contigo mañana te prometo que tendrás hijos.  
 EGEO: ¿Qué pasa, Medea?  
 MEDEA: Nos han desterrado a los niños y a mí.  
 EGEO: ¿Por qué?  
 MEDEA: Jasón me ha repudiado.  
 EGEO: ¿Por otra mujer?  
 MEDEA: Se ha casado con la hija de Creonte.  
 EGEO: ¿Ha roto sus votos contigo?  
 MEDEA: Su ambición era ser yerno del rey.

<sup>27</sup> Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio (Hölderlin-Kleist-Nietzsche)*, ed. cit., p. 336.

<sup>28</sup> Lars Von Trier, *Melancolía*, Festival de Cannes, 18-05-2011.

EGEO: ¿Puede ansiar tanto el poder y ser tan cobarde?

MEDEA: Sí.

MEDEA: Sé remediar la esterilidad. Si me llevas contigo mañana te prometo que tendrás hijos.

EGEO: Mi casa está abierta para ti.

El guión de la película concede una gran relevancia al personaje de Egeo –que como en el texto de Eurípides– es el único que presta su apoyo a la heroína a cambio de sus saberes proféticos, donde se destaca la importancia del vínculo existente entre el enigma como misterio y la sabiduría de Medea –especialmente en relación al oráculo de Delfos del dios Apolo–, al que Medea, por su condición de semidiosa tiene el poder de interpretar. Pero Egeo es, además, el único personaje masculino capaz de juzgar las acciones de Jasón y sus ofensas hacia Medea.

#### EGEO-MEDEA.

Se establece un acuerdo entre ambos. Egeo promete protección a Medea tras su crimen: Medea promete a Egeo lo que más desea, descendencia.

MEDEA: «¡De palabra, no; pero está dispuesto a soportarlo! (Postrándose ante Egeo.) Más, te suplico, ¡por tu mentón y por tus rodillas!, transformada en suplicante tuya, ¡compadécete, compadécete de mí, desgraciada! ¡No consientas verme abandonada y desterrada! ¡Acógeme en tu tierra, al hogar de tu casa! Y que del mismo modo resulte satisfecho por la divinidad tu deseo de descendencia, y tú mismo mueras feliz. ¡No sabes qué hallazgo es el que aquí has hallado! Pondré fin a tu esterilidad, y haré que puedas engendrar hijos. Tales son los fármacos que conozco»

EGEO: «Por varias razones estoy resuelto a concederte este favor, mujer. En primer lugar, por los dioses; luego, por los hijos cuyo nacimiento me anuncias, pues a este propósito soy yo por completo impotente. Mis planes son los siguientes: cuando te presentes en mi país, intentaré protegerte como mi huésped, según es lo justo»<sup>29</sup>

Medea se protege así de forma premeditada anticipándose a las consecuencias de su crimen como vemos en los versos que pronuncia a continuación:

MEDEA: «¡Oh Zeus, y justicia de Zeus, y luz del Sol! [...] Y tras haber hundido toda la casa de Jasón, saldré del país, huyendo de la matanza de mis hijos queridísimos, y cargando con la responsabilidad de la más impía acción. [...] Que nadie me considere insignificante, ni débil, ni indolente, sino de modales muy distintos: dura para mis enemigos, y para mis amigos benévola. Pues la vida de personas de tal clase es la más gloriosa»<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit, p. 133.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 135-137.

*Sobre la fractura metafísica planteada en la obra: el enigma y la razón en la tragedia de Eurípides*

Este segundo encuentro con Egeo —que sí viene recogido en la obra— tiene el propósito de poner en valor el tipo de conocimiento —no asociado al *logos*— atesorado por Medea como adivina profetizadora de verdades trascendentes de carácter religioso: enigmas portadores de una «verdad» a la que el hombre moderno seducido por la razón no puede acceder. Giorgio Colli<sup>31</sup> señala que el proceso de fractura metafísica se produjo en tanto el dios en primer lugar, inspiraba una respuesta en forma de oráculo que el profeta debía interpretar, pero luego el problema se humaniza y son los hombres los que han de luchar por el conocimiento, con lo que interviene el agonismo humano y desaparece cualquier trasfondo religioso. El enigma en palabras de Aristóteles pasará a ser: «la formulación de una imposibilidad racional que, aún así, expresa un objeto real». Así pues, el sabio, que domina la razón, debe desatar ese nudo. Pero la sabiduría se encuentra oculta. El alma, la unidad, lo no velado, escapan al conocimiento sensible y, además, el enigma se formula contradictoriamente. El director danés, al igual que hace Eurípides en su obra, enfrentará este «tipo» de sabiduría, de la que es portadora la heroína, al saber racional del que Jasón hace gala, para lo cual se valdrá de recursos en el tratamiento de las imágenes en las que aparece Medea que transpiran misterio, envueltas en la atmósfera de lo que se oculta.

#### SECUENCIA 5. ESCENA 3

#### EL AMOR DE MEDEA POR SUS HIJOS



<sup>31</sup> Cfr. Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, Carlos Manzano (trad.), Barcelona, Tusquets Editores, 2009, p. 17.

En esta escena Lars von Trier nos revela el gran amor que Medea siente por sus hijos. En la película, no es el deseo de reparar el agravio sufrido –como lo es en la obra de Eurípides– el hecho que determine la acción del personaje sino que son el sufrimiento y el amor los causantes últimos del matricidio. Medea muestra una gran ternura hacia el hijo pequeño, al que después de caerse y lastimarse la rodilla da un tiernísimo beso. Rodada con planos de gran lirismo, la imagen está enmarcada por una fuerte iluminación en la que los niños juegan felices y donde la luz es utilizada aquí por el director como metáfora del amor que Medea siente por sus hijos. Los contrapicados de Medea a contraluz con el cielo como único motivo paisajístico o los primeros planos de los personajes, con dobles exposiciones como elemento narrativo, otorgan a la escena un carácter de fábula. La luz se desborda para mostrarnos a los hijos: primero en una doble exposición con los niños felices, luego cuando el niño pequeño se hace daño y para finalizar, con el ritual que conduce sus muertes. A continuación la cámara enfoca el contrapicado de un cielo aterrador sobre el que Medea se eleva en un primerísimo plano de una imagen terrorífica que contrasta con la madre tierna que veíamos en la escena anterior. La dualidad es resuelta por el director siguiendo la tradición de Séneca con esta aterradora imagen de una Medea a la cual le serán arrebatados sus hijos. Tras su segundo encuentro con Egeo en el que éste le promete protección, Medea se decide finalmente a llevar a cabo su venganza.



#### SECUENCIA 5. ESCENA 5

##### ESCENA CON LA NODRIZA

Tras un diálogo con la Nodriz en el que se muestra resuelta a la venganza, Medea manda buscar a sus hijos y a Jasón. Aparecen intercaladas las imágenes de Medea –untando el veneno, que previamente ha preparado, sobre la corona– con las de Jasón mirando al mar



desde el palacio de Creonte, y Glauce adolescente jugando con sus criadas. El rostro de Jasón –siempre crispado– ve a Medea y a sus hijos en la orilla de un mar oscuro y embravecido. La desproporción de las inmensas olas resulta de una dimensión devastadora a los ojos de Jasón, que inclina la cabeza hacia atrás en un intento por calmar su obsesión. Cuando mira nuevamente a través de la ventana la imagen ha desaparecido: Medea sólo está en su mente. Vemos ahora a Jasón montado a caballo mientras se dirige a su segundo encuentro con Medea. Esta secuencia corresponde al monólogo en el que Medea resuelve su acción.

## SECUENCIA 7. ESCENA 1

### SEGUNDO ENCUENTRO ENTE JASÓN Y MEDEA

JASÓN: ¿Qué quieres?

MEDEA: Perdona mis palabras nacidas de la amargura. Ahora veo que he sido dura y despiadada.

JASÓN: ¿Has entrado en razón?

MEDEA: Si he cambiado de parecer, seamos amigos. ¿No vivimos juntos en amor y comprensión? Al casarte con Glauce ganas poder y riqueza. Para asegurar nuestro futuro. Es inteligente.

JASÓN: Sí. Has cambiado de parecer.

MEDEA: No te ayudé a realizar tu plan. Qué tonta fui. Las mujeres lo somos a veces. ¿Recuerdas, Jasón?

JASÓN: Siempre preguntas eso.

MEDEA: Pues, por última vez ya, ¿recuerdas, Jasón?



El espacio escogido por el director para esta escena vuelve a ser el de la naturaleza abierta e indómita a la que pertenece Medea. Será ella la que marque la estrategia del juego y elija el campo en el que la pareja vuelve a reunirse para una última partida entre ambos. Después de confesar humildemente su error y pedir perdón a Jasón, Medea logra que su antagonista

baje la guardia. Por un breve instante vemos a Jasón sin tensión, con el rostro relajado, liberado de culpa. Será éste el momento preciso que aproveche Medea para seducirle dejando volar su manto, que desaparece arrastrado por el viento, en una doble simbología: como prenda de vestir y como ropa de cama. Jasón descubre el juego de sugestión en el que ha sido atrapado y se produce una violencia extrema entre la pareja: Jasón la golpea llamándola zorra, y la corona nupcial rueda por el suelo sugiriendo de manera simbólica la renuncia de la identidad de la diosa por amor a Jasón. Medea se recupera del golpe y contempla su imagen reflejada en un charco de agua. Como si la verdadera personalidad de Jasón hubiese quedado al descubierto, vemos ahora su rostro reflejado.

MEDEA: Te conozco Jasón. Te has vendido a ella. Tu cuerpo era suficiente para ella. Cuando me veo te entiendo, Jasón. Me iré. Pero nuestros hijos... ¿no pueden quedarse contigo? ¿no puedes convencer a Creonte?

Medea revuelve el líquido entre sus dedos y el reflejo de ambos desaparece: no volverán a estar juntos. Es entonces cuando le ofrece su corona nupcial, un regalo para Glauce como muestra de su arrepentimiento: Jasón cae en la trampa.

JASÓN: Lo intentaré. Pero no creo que sirva.

MEDEA: Que se queden contigo. Me será más fácil si los tienes tú.

JASÓN: Lo intentaré, pero...

MEDEA: Que se lo pida Glauce.

JASÓN: Sí, puedo convencerla.

MEDEA: Funcionará si haces lo que te diga.

JASÓN: ¿El qué?

MEDEA: Que tus hijos le entreguen este regalo. Ve con ellos.

Correspondiente al segundo agón del Acto Tercero de la obra de Eurípides.

MEDEA: «Al meditar estas cosas me di cuenta de mi gran imprudencia, y que era vano mantenerme irritada. Así pues ahora te elogio, y me parece que actúas con sensatez al habernos conseguido esta alianza. [...] Pero somos lo que somos, no diré una calamidad, sólo mujeres. Te ruego que me disculpes. [...] ¡Oh hijos, hijos, aquí, [...] salid, abrazad y dirigid la palabra a vuestro padre conmigo, [...] pues paz tenemos, y ya el rencor se acabó. [...] Para que los niños puedan ser educados con tus propias manos, suplica a Creonte que no sean desterrados. [...] ruégale a tu esposa que pida a su padre que los niños no sean desterrados. [...] Y yo misma voy a colaborar contigo en esta tarea tuya. Pues le enviaré unos presentes que, con mucho, estoy segura, son los más bellos de cuantos tienen ahora los hombres, [un sutil peplo y una corona de oro trabajado] que le llevarán los niños»

JASÓN: «Elogio mujer, esto de ahora, y no te reprocho lo de antes. [...] Pues es natural que el linaje femenino monte en cólera contra el marido que se busca un nuevo

matrimonio. [...] Y a vosotros hijos, [...] Pues creo que vosotros tendréis la primacía de esta tierra de Corinto con vuestros hermanos futuros»<sup>32</sup>

Jasón y sus hijos entran al castillo montados a caballo, el hijo pequeño abre la caja para mirar la corona envenenada que van a entregar a Glauce pero al bajar del caballo rasga involuntariamente con el blasón al animal, hiriéndole de muerte. Se intercala aquí la figura de Medea caminando sola sobre una superficie ondulante, un suelo fantasmal que bajo sus pies adquiere la dimensión de un mar inmenso, vacío y azotado por el viento.



## SECUENCIA 8. ESCENA 1

### MONÓLOGO DE MEDEA: CONTRADICCIÓN Y TERRIBLE DOLOR

Nodriza: ¿Qué vas a hacer Medea?

Nodriza: Pienso en los niños y pienso en mí.

Nodriza: ¿En qué?

MEDEA: Esperaba que echaran tierra sobre mi tumba cuando muriera.

Nodriza: Llévalos contigo.

Medea: Con su muerte castigaré a su padre.

Medea, personaje de extrema complejidad, nos revela su angustia y contradicción interna entre el amor a sus hijos y la necesidad de llevar a cabo su venganza. La secuencia se corresponde con el final del Acto tercero en la obra de Eurípides.

MEDEA: «¡Oh desdichada de mí por mi orgullo! En vano, oh hijos, os he criado [...] En verdad que tenía puestas, desdichada de mí, muchas esperanzas en vosotros: que me alimentaríais en mi vejez, y que una vez muerta, con vuestras manos me amortajaríais; [...] ¡Ay, ay! ¿qué haré? Pues mi corazón desfallece, mujeres, al ver el brillo de los ojos de mis hijos. No podría. ¡A paseo mis anteriores planes! Sacaré de esta tierra a estos hijos míos.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 139-142.

¿Por qué tengo que, por hacer sufrir a su padre, con la desgracia de ellos, procurarme yo misma un mal que es el doble? [...] ¡Pero bueno! ¿Qué es lo que pasa? ¿Es que quiero ser el hazmerreir de mis enemigos por haberlos dejado impunes? [...] Comprendo qué clase de crimen voy a llevar a cabo, pero mi pasión es superior a mis reflexiones, como que ella resulta ser la causante de las mayores calamidades para los hombres»<sup>33</sup>

## SECUENCIA 8. ESCENA 2

### MUERTES DE CREONTE Y CREUSA

El caballo blanco de Jasón atraviesa herido los sótanos del castillo en su huida hacia una playa de arena también blanca, desesperado, como si tratara de dejar atrás a la muerte fundiéndose con una eternidad impoluta. Oímos entonces el graznido de unas gaviotas que, como sombras, se proyectan ahora sobre la pared de piedra del cuarto de Glauce. Ella escucha extraviada este chillido enloquecido pero se encuentra absorta ante el regalo que acaba de recibir y, auto coronándose, acaricia con sus labios la corona –símbolo de poder y avaricia–. Glauce contempla su imagen ante el espejo, cuando el breve roce de uno de sus dedos con el vértice de la corona, la lleva a sangrar levemente: apenas una gota de sangre. Se inserta aquí la imagen del caballo de Jasón, que cae abatido sobre la arena, abandonado a una aterradora agonía. El director sustituye así de forma simbólica la atroz muerte de Glauce entre llamas, narrada por el mensajero en la obra de Eurípides por la muerte del caballo de Jasón.



Esta secuencia representa la narración épica de la muerte de Glauce que hace el Mensajero en la obra de Eurípides.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 145-146-147.

MENSAJERO: «Colocándose la corona de oro sobre sus bucles, se acicalaba su cabello en un bruñido espejo, levemente sonriendo ante la imagen sin vida de su cuerpo. [...] Ella, desgraciada, lanzó un grito terrible al recuperarse de su mudo y misterioso trance. Pues era doble la desgracia que la había asaltado: la dorada diadema con la que se había tocado su cabeza lanzaba un torrente prodigioso de fuego devorador, y los sutiles peplos, regalos de tus hijos, se cebaban en las blancas carnes de la infortunada. Intentaba huir, levantándose de su asiento, abrasada, agitando la cabellera y su cabeza, ya a uno, ya a otro lado, queriendo desprenderse de la corona.

Más el oro mantenía ajustadamente su trabazón, y el fuego, cuanto más agitaba los cabellos, acrecentaba su llama, el doble más. Se desploma al suelo vencida por su desgracia, [...] la sangre manaba de lo alto de su cabeza, mezclada con el fuego, y sus carnes se desprendían de los huesos, como las dentelladas del veneno. [...] Mas su desventurado padre, desconocedor de la desgracia, entrando precipitadamente en la casa cae de bruces sobre el cadáver. Y al punto lanzó un grito de dolor, la abrazó con las manos y la besaba [...] y una vez que ya puso fin a sus trenos y sollozos, al intentar recuperar su anciano cuerpo, quedó adherido, como una yedra a unas ramas de laurel, a los sutiles peplos. Se suscitó un extraordinario combate, pues él quería levantar su rodilla, mas ella lo retenía.

Y cada vez que tiraba con fuerza se desgarraba sus ancianas carnes de los huesos. Al cabo de un rato, desistió, y el infeliz entregó su vida, pues no pudo imponerse a la calamidad. Y yacen muertos la hija y su anciano padre, el uno junto a la otra. [...] Los asuntos humanos, no es ahora la primera vez, los considero una sombra, y sin temor diría que los mortales que tienen fama de sabios e indagadores de profundas teorías son los que se merecen mayor fama de locos. Pues entre los mortales no hay ningún hombre feliz. Cuando la prosperidad fluye copiosamente, alguno podrá ser más afortunado que otro, pero feliz no»<sup>34</sup>

La imagen avanza, y ahora Medea carga con sus hijos en campo abierto. A la imagen se superponen frases de Creonte que, agonizante, se arrastra entre gritos aterradores por entre los siniestros pasadizos de su castillo.



<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 150-152.

Avistamos ahora el árbol seco que aparecía al inicio de la película incluido en el Título, al fondo, en lo alto de una colina. La imagen se oscurece en un gris de noche lúgubre y una galera de barcos funerarios, portadores de antorchas, anuncian la muerte del rey Creonte y de su hija. Imagen del anillo de compromiso de Glauce ensangrentado en el suelo.

## SECUENCIA 10. ESCENA 1

### LA MUERTE DE LOS HIJOS



Esta secuencia está rodada de día con una extraordinaria iluminación dorada. Los hijos duermen plácidamente al sol. Medea los mira con terrible dolor para luego despertarlos y subir con ellos en dirección al árbol. Un suave viento acaricia una vegetación que ahora adopta movimientos plácidos y benignos. Cuando llegan a la cima de la colina Medea ata una pequeña cuerda en una de las ramas del árbol muerto. El hijo menor le pregunta: *¿qué vas a colgar en ese árbol?* La madre le responde: *lo que amo*. Medea le da un beso y el pequeño, que intuye lo que va a suceder, comienza a correr colina abajo, y es entonces cuando el hermano mayor va tras él para arrastrarle de nuevo hasta el árbol, aunque el pequeño entre lloros y gritos se niega a subir: *«déjame, déjame!»* dice a su hermano. Una vez han llegado hasta su madre, el hijo mayor —que parece comprender el sacrificio que ambos han de hacer por su madre— le dice: *ya sé lo que va a pasar*. No hay tiempo para más. En ese momento Medea coge en volandas a su hijo pequeño y lo cuelga del árbol. El director decide que la acción de este primer asesinato sea rápida. El tiempo transcurre sin embargo con gran lentitud entre la muerte del primer y segundo hijo. Medea, abatida por el sufrimiento se siente incapaz de matar al hijo mayor: entonces, éste agarra una pequeña cuerda entre sus

dedos, la mira y le dice: *ayúdame mamá*, para colgarse él mismo mirando a su madre a los ojos.



Sobre la colina aparece el árbol solitario –símbolo del oráculo delfico–, ausente de vida, sin hojas, sin fruto alguno, en medio de la nada, con los dos pequeños cuerpos colgados en los extremos: cuerpos inertes que no han sido enterrados, cadáveres profanados que servirán como castigo a Jasón y terrible demostración de la cólera divina. Mircea Eliade se refiere a cómo la idea de “centro”, de realidad absoluta –absoluta por ser receptáculo de lo sagrado– va implicada incluso en las concepciones más elementales del “lugar sagrado”, concepciones en las que no falta nunca el árbol sagrado: «el “paisaje microcósmico” quedó reducido, con el tiempo, a uno solo de sus elementos constitutivos, al más importante: *el árbol o la estela sagrada*. El árbol acaba por expresar por sí solo el cosmos, al incorporarse, bajo una forma aparentemente estática, la “fuerza”, la vida y la capacidad de renovación periódica del cosmos»<sup>35</sup>.

En la siguiente escena Jasón galopa sobre su caballo hasta llegar al pie de la colina, desde donde contempla el árbol del que cuelgan los cadáveres de sus dos hijos.



<sup>35</sup> Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, ed. cit., p. 46



*La circularidad de la narración.* La muerte de los hijos corresponde al Acto Quinto de la obra.

MEDEA: «A tu corazón, en efecto, he devuelto el golpe, como debía.

Sábelo bien: El dolor me libera, con tal de que tú no rías.

Eso sí que no. Pues yo misma los enterraré con estas manos, llevándolos al santuario de Hera, (...)

Aún no es nada tu llanto. Aguarda todavía tu vejez»<sup>36</sup>

## SECUENCIA 11. ESCENA 1

### CATARSIS PURIFICADORA

Medea viaja en la barca de Egeo rumbo a Atenas y deja volar al viento el manto<sup>37</sup> que la cubre como símbolo de su condición de mujer libre: de la bárbara que vuelve a ser una vez rota su unión conyugal.



Las imágenes de Medea liberada se interpolan con el galope sin rumbo de Jasón en un bosque de una vegetación espesa, sin salida. El director escoge como puesta en escena para la agonía de Jasón el mundo de Medea: un campo abierto a una vegetación sinuosa. Mediante una cámara aérea que emula la mirada divina, Von Trier añade dramatismo al suceso y al clímax de la historia: desde arriba, un plano picado nos ofrece la panorámica de Jasón desesperado, perdido el sentido por el dolor, desorientado, parece perseguir a Medea pero una vez más vuelve al punto de origen. Intenta coger su espada, se arrastra, clama venganza hasta que al fin cae desplomado bajo el peso de una espada que no logra sostener. Jasón queda reducido a una miniatura que lucha ante la inmensidad de los acontecimientos que no puede frenar. Desde el cielo, la cámara, como si de un dios se tratara, es testigo de la insignificancia del ser humano.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 145-146-147.

<sup>37</sup> El manto era usado entre los griegos en un sentido doble: como prenda de vestir y como ropa de cama.





La imagen de Jasón se difumina entre sombras superpuestas de un mar que le cubre hasta hacerle desaparecer: es el mismo océano sobre el que navega el barco que conduce a Medea hacia la libertad, y que ahora cubre a Jasón para sepultarle hasta el interior de la tierra sobre la que llora. El título de la película se añade a la superposición. Es el fin del montaje alternado, el fin del conflicto y el fin de la historia. Medea huye, no en un carro alado, sino en un *deus ex machina* marítimo. Obedeciendo a la estructura circular aparecerá de nuevo el título de la película. El mar, la naturaleza, ha conquistado a la civilización y se han vengado de ella: la justicia queda restablecida al final de la película como atestigua su epílogo al modo del texto de Eurípides.

«Una vida humana es un viaje a la oscuridad,  
donde sólo un Dios puede hallar el camino,  
porque lo que ningún hombre se atreve a imaginar,  
Dios hace que suceda.»

Títulos de crédito.

La película sigue en orden lineal el desarrollo de la trama planteada en la obra de Eurípides, pero la gran cantidad y complejidad de procedimientos de la adaptación cinematográfica confieren al film si no un cambio de base estructural con respecto al texto literario sí una gran amplitud de significantes por la riqueza de sus imágenes.

## 5. MODIFICACIONES EN LA LÍNEA DE PENSAMIENTO DE LOS PERSONAJES Y SUS IMPLICACIONES

La posición del director al lado de la heroína es mayor que en Eurípides. Trier articula la totalidad de la historia en torno al concepto de «sufrimiento» como motor que guiará y justificará el desarrollo de los acontecimientos; lo vemos tanto por el orden en el que son presentadas las escenas, como por las secuencias que han sido añadidas al guión y que no aparecen en la obra. Además, en la película se eliminará total o parcialmente la intervención de aquellos personajes cuya voz en la obra corresponde a la «razón», como es el caso de la Nodriza y del Coro. La intervención de la Nodriza se reduce a una escena al principio de la película en la que actúa como confidente de Medea. A todo lo anterior hay que añadir que el guión tampoco recoge los parlamentos de Medea en los que muestra su odio y deseo aniquilador. El director respeta la psicología, contradicción y evolución interna de los personajes creados por Eurípides, manteniendo intactas su visión, crítica social y política; a todo ello contribuye el final de la película, en el que Jasón sufre su castigo y Medea, ya cobrada su traición, se torna purificada y comienza una nueva vida con el beneplácito de los dioses.

## 6. ESCENOGRAFÍA: LA MUJER Y EL PAISAJE COMO PUESTA EN ESCENA



«Desde por la mañana temprano, el sol amarillo miraba absorto desde un cielo vacío al paisaje apagado como si fuera un ojo febril y, a medida que iban pasando las horas, empezaba a brotar poco a poco un vapor blancuzco y sofocante que se alzaba del caldero de latón del mediodía y cubría de bochorno el valle. [...]

Pero ya llegaban, empujadas por una mano invisible, acercándose oscuras y perezosas, redondas como abultados sacos, y se veía que eran negras y estaban cargadas de lluvia, porque retumbaban fuertes y vigorosas cuando chocaban unas contra otras, y de cuando en cuando un breve relámpago recorría su negra superficie como el chasquido de un fósforo; luego flameaban azules y amenazadoras, aproximándose, compactándose, volviéndose más

negras cada vez por la caga que llevaban. El cielo plomizo se cerró poco a poco como el telón metálico de un teatro. [...] –¡Si, por lo menos, se pusiera a llover de una vez! [...] Me di la vuelta. Detrás de mí había una muchacha que era evidentemente quien había dicho aquellas palabras, pues su labios pálidos, sutilmente vibrantes, todavía seguían abiertos, anhelantes, [...] Se inclinó sobre el paisaje como sobre un abismo y su opaca mirada se quedó absorta en la oscuridad que pendía sobre los abetos. Era negra y vacía esa mirada, insondable como una profundidad sin fondo vuelta contra el profundo cielo»<sup>38</sup>

Stefan Zweig. *La mujer y el paisaje*

La película es un ensayo de la relación entre Medea y el paisaje. Si no conocemos el mito no entendemos muy bien a los seres que transitan como fantasmas suspendidos, como no entendemos el batir encolerizado de los vientos; el mar, amenazante, parece irreal, ninguna imagen nos ofrece seguridad. La naturaleza emerge como escenografía poderosa en sus cuatro elementos: agua, tierra, aire y fuego. Las nubes –que envuelven los pensamientos de Medea–, el viento, la lluvia, el árbol solitario, todo confiere a la película un halo de onírica religiosidad. Stefan Zweig alude a que, entre estos cuatro elementos –esenciales al romanticismo–, a la poesía de Hölderlin le falta el elemento tierra (elemento particularmente importante dentro de la película) justificando el por qué de esta ausencia: «la poesía de Hölderlin sólo tiene tres de los cuatro elementos de la filosofía griega, éstos eran: el fuego, el agua, el aire y la tierra; en la poesía de Hölderlin falta la tierra, esa tierra turbia y pesada que subyuga poderosamente y que es signo de plasticidad y de dureza. La poesía de Hölderlin ha sido moldeada por un fuego que, llameante, se eleva hacia la altura; es símbolo del espíritu, del eterno viaje hacia el cielo; a través de ella pasan todos los colores y tiene un ritmo incesante de subida y de bajada, como la eterna respiración del espíritu creador»<sup>39</sup>. No ocurre lo mismo con Trier, el cual mantiene y sobredimensiona hasta el exceso estos cuatro elementos –incluida la tierra– a los que nos venimos refiriendo, de manera que el paisaje romántico se rebela en toda su grandiosidad como el verdadero protagonista dentro de la película, logrando que los personajes aparezcan para luego desvanecerse convertidos en figuras turbias, como si nunca hubiesen estado ahí. Y es que el director nos coloca desde el principio en el mundo de Medea, el de la brujería, los oráculos y la comunión total con la naturaleza que aparece así como fantasmagórica por exceso de realidad.

Sobre el protagonismo que cobra el paisaje dentro del romanticismo alemán, Rafael

<sup>38</sup> Stefan Zweig, *La mujer y el paisaje*, Roberto Bravo de la Varga (trad.), Barcelona, Acantilado, 2007, pp. 61, 64, 65 y 66.

<sup>39</sup> Cfr. Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio (Hölderlin-Kleist-Nietzsche)*, ed. cit., p. 125.

Argullol indica que «el paisaje se autonomiza y, casi siempre desprovisto de figuras, se convierte en protagonista; un protagonista que causa en quien lo contempla una doble sensación de melancolía y terror. En el romanticismo el paisaje se hace trágico pues reconoce desmesuradamente la escisión entre la Naturaleza y el hombre»<sup>40</sup>. Y, asimismo, tomando como referencia a David Fiedrich comenta: «cuando Caspar David Fiedrich, entre 1808 y 1809, pinta *El monje contemplando el mar*, confirma la desantropomorfización del paisaje. El hombre ha perdido definitivamente su centralidad en el Universo y su amistad con la Naturaleza. Tras la gran aventura del Renacimiento y de las Luces, vencido Dios por la Razón, ahora el hombre percibe una nueva angustia, más desmesurada y más titánica que la medieval, pues él mismo, con su audacia y su temeridad, se la ha producido. [...] El monje se halla absorto. Su breve silueta, es, apenas, un minúsculo accidente que no llega a turbar el predominio de los tres reinos. Tierra, mar, cielo, tres franjas infinitas empequeñecen la presencia del solitario; posiblemente también el gran ruido del silencio le anonada. La inmensidad le causa una nostalgia indescriptible y, asimismo, un vacío asfixiante. La antigua grandeza, perdida en el horizonte, le es retornada en forma de angustia: el mar se abre a sus pies como un fruto dulce y amargo»<sup>41</sup>.



Caspar David Fiedrich. *Monje a la orilla del mar*. 1809

El fotograma de Medea caminando sobre la inmensidad de una superficie ondulante que se desvanece bajo sus pies evidencia la coincidencia entre ambas estéticas, en las que se privilegia el papel de una naturaleza omnipresente.

<sup>40</sup> Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, ed. cit, p. 20

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 15-16.



Fotograma de Medea caminando en la inmensidad de un campo abierto al mar

*Medea* de **Mark Cullingham**



## 1. LA MEDEA DE MARK CULLINGHAM

La *Medea* filmada por Mark Cullingham cuyo guión –basado en la tragedia de Eurípides– fue escrito por Robinson Jeffers, mantiene una gran literalidad respecto al texto literario, aunque introduciendo importantes modificaciones a través de la grabación de escenas que multiplican y enriquecen las significaciones textuales. Cullingham conserva intacta la convención teatral (la película está rodada en el Teatro Cort de Nueva York con los elementos propios de la representación de una obra de teatro griego clásica del año 431 a. C.) a la que añade recursos cinematográficos específicos. A los elementos tradicionales del teatro griego –fidelidad al texto, escenografía, decorados, vestuario, música e iluminación– el director agrega las posibilidades técnicas del cine, y, manteniendo la estructura de un espacio teatral único como puesta en escena, incorpora diferentes puntos de vista a través de múltiples movimientos de cámara, enfoques de situación y de los personajes. A lo anterior suma una cuidada composición de luz y sonido, lo cual confiere al film un dinamismo singular a través del cual entramos rápidamente en la historia sin perder la intensidad propia de la narración trágica. Cabe destacar que la elección de un espacio teatral como habitáculo para el rodaje, lejos de resultar un inconveniente por su artificiosidad, se nos presenta como el *habitat* natural de unos personajes que se mueven en él con total naturalidad. Podríamos decir que existen, de hecho, obras de teatro en las que a pesar de la consabida aceptación de la norma teatral por parte del público, el artificio se evidencia en mayor medida que en esta lograda película de Mark Cullingham. Su éxito radica en que lejos de pretender alejarse del soporte teatral de la obra, convierte a éste en su aliado, tomando el teatro como material de trabajo sobre el que el director explora creativamente mediante sencillas técnicas cinematográficas.

## 2. MARK CULLINGHAM Y EL CINE

Mark Cullingham nació en Windsor, Reino Unido, el 14 de septiembre de 1941, y murió el 29 de enero de 1995 en Los Ángeles, California. Desde su niñez estuvo fascinado por el teatro, que convirtió en su carrera profesional al salir de la Universidad de Oxford donde cursó sus estudios. Cuando todavía era muy joven fue llevado al castillo de Windsor para ver una pantomima interpretada por las jóvenes princesas, Elizabeth y Margaret. Elizabeth más tarde se convertiría en la reina Isabel II. Mark estudió Inglés en el Worcester College de Oxford, donde se graduó en 1962, mostrando un talento especial para el teatro, y en



1961 regresó a esta escuela durante las vacaciones de verano para dirigir con enorme éxito *Angelina*, una comedia de Malcolm Matthews. En 1963 dirigió la producción *Romeo y Julieta* en la Universidad de Oxford (un asiento en el auditorio moldeado en hormigón recuerda esta producción). Al año siguiente, Mark fue nombrado ayudante de dirección en el nuevo Yvonne Arnaud Theatre en Guildford, involucrándose en tres producciones: *Samson Agonistes*, con Michael Redgrave, *Un mes en el campo* con Redgrave e Ingrid Bergman y *Lionel y Clarissa*. Más tarde se unió a la Compañía Nacional de Teatro Laurence Olivier trabajando con actores tan reputados como Sir Laurence, Robert Stephens, Frank Finlay o Maggie Smith. Gracias a su dominio del francés pudo trabajar junto al director Jacques Caronte, de la Comédie Française, en una producción de la farsa de Feydeau *La Puce à l'oreille*. En esta época Mark empezó a trabajar para la BBC como director de televisión. En el desarrollo de esta actividad se especializó en adaptaciones de obras populares y clásicas. Entre los más destacados proyectos para la televisión británica se incluyen *84 Charing Cross Road*, que recibió una nominación a un Premio de la Academia Británica, *Los mejores años de Miss Brodie* y *Casanova*. En Estados Unidos la producción *Eleanor*, dirigida por él, ganó un Emmy.

### *Una Medea serpiente*



«Todo mal suscitado en este mundo viaja de cabeza en cabeza (es el mito de Ate en Homero) hasta que cae sobre un ser perfectamente puro que lo sufre enteramente y lo destruye. [...] Los hombres han sentido siempre la necesidad de



purificarse mediante el sacrificio de seres inocentes, animales, niños, vírgenes. La inocencia alcanza el grado supremo cuando el sacrificio es voluntario»<sup>1</sup>

Uno de los aciertos sin duda más notables y diferenciadores de la *Medea* de Mark Cullingham es el peculiar enfoque o punto de vista desde el que el director aborda la construcción del personaje de Medea en su presentación al espectador. La elección de las características esenciales que definen a la diosa obedece a una razón profunda y sumamente cuidada, cuyo trazo vemos ya perfectamente definido tanto desde la dirección como en lo que se refiere a la exhibición actoral de Zoe Caldwell. Gracias a la brillante interpretación de la actriz debida sin duda a la hondura con la que ha investigado en el subtexto de su personaje asistimos a la creación de una Medea rotunda en su caracterización y magnitud. Destaca de manera especial el elevado nivel de concentración que logra en su trabajo –lo que Michael Chéjov denomina el tercer nivel de concentración<sup>2</sup> actoral–, tan soñado y a la vez difícil de conseguir para un actor. Encontramos en el personaje de Medea un grado de atención que supera en potencia y apasionamiento al resto de personajes, los cuales aparecen planos, sin profundidad, cuando se enfrentan a ella. Hay tres círculos de atención en Medea, tres dimensiones: pasado, presente y futuro, que se funden en una sola dimensión. La actriz fortalece así su voluntad en la persecución de su gran objetivo manteniendo este grado extremo de concentración durante toda la obra. De esta manera, a través de su actuación logra una atmósfera que atrapa al resto de personajes e impregna a la totalidad de la representación, pues «el propio arte vive principalmente en el terreno de los sentimientos. La atmósfera, que también pertenece a este terreno, es el latido de toda pieza de arte, y es también el elemento vital de toda representación»<sup>3</sup>.

### *La película Medea: ficha técnica*

*Medea* se estrenó en el Teatro Cort (Nueva York), el 2 de mayo de 1983, con un total de 65 actuaciones. La obra fue un gran éxito. El reparto estaba formado por Zoe Caldwell en el papel de Medea y Judith Anderson como la Nodriza (por esta actuación ambas ganaron el

---

<sup>1</sup> Simone Weil, *El conocimiento sobrenatural*, María Tabuyo y Agustín López (trads.), Madrid, Editorial Trotta, 2003, p. 92.

<sup>2</sup> «Cuanto más capaces seamos de mantener un sólido vínculo de concentración con objetos visibles e invisibles a los cuales dirigimos nuestra atención, más cerca estaremos de comprender la naturaleza de la verdadera imaginación.»

Michael Chéjov, *Sobre la técnica de la actuación*, Antonio Fernández Lera (trad.), Barcelona, Editorial Alba, 2008, p. 78.

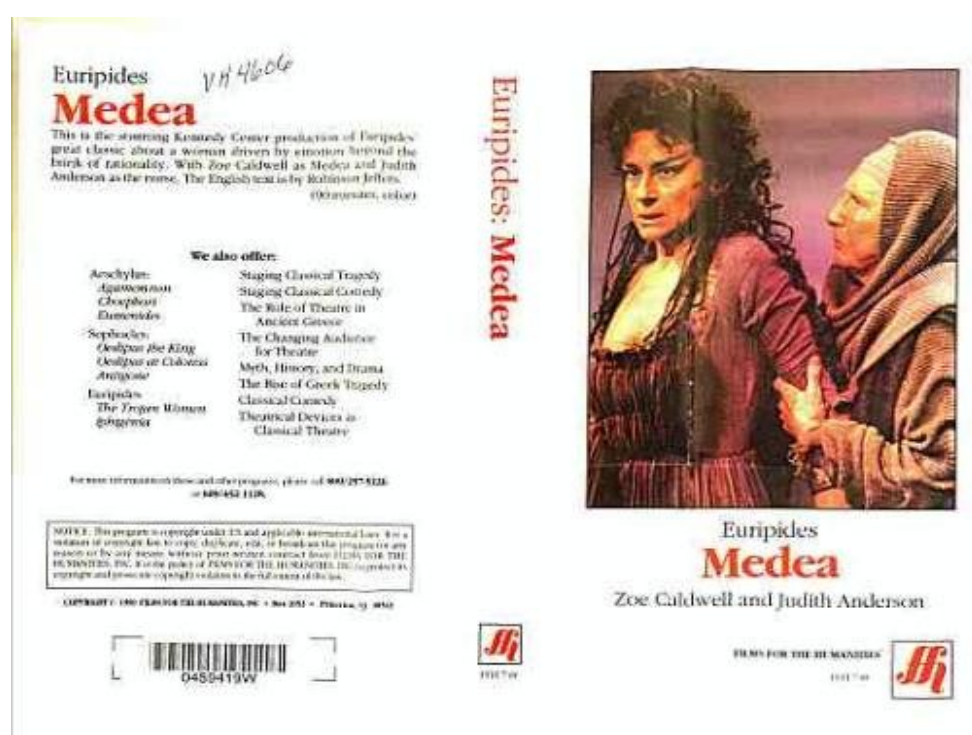
<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 108.

premio Tony de la BBC).

1983 MEDEA

FICHA TÉCNICA: Nueva York. *Dirección:* Mark Cullingham. *Guión:* Robinson Jeffers.

FICHA ARTÍSTICA: Zoe Caldwell (Medea), Judith Anderson (Nodriza), Mitchell Ryan (Jasón), Paul Sparer (Creonte), Peter Brandon (Egeo), Jaqueline Brookes (Primera mujer de Corinto), Harriet Nichols (Segunda mujer), Giulia Pagano (Tercera mujer), Stephen Garvin (Hijo), Christopher Garvin (Hijo), Don McHenry (Pedagogo).



### 3. ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE EL TEXTO LITERARIO Y LA PELÍCULA

RELATO CINEMATOGRAFICO	OBRA TEATRAL
ACTO I	<i>Medea</i> de Eurípides <i>Acto primero</i>
Secuencia 1: Presentación de la película. Monólogo de la Nodriza	pp.105-107
Secuencia 2: Medea se dirige a las mujeres de Corinto	pp.113-115

Secuencia 3: Escena entre Creonte y Medea	pp.115-119
Secuencia 4: Escena entre Jasón y Medea Secuencia 5: Invocación a Hécate Añadido dramático  Secuencia 6: Medea promete a Egeo descendencia. A cambio, ella obtendrá su protección.	<i>Acto segundo</i>  pp.122-129 —  pp.130-134
ACTO II  Secuencia 1: Medea enseña sus vestidos a las mujeres del Corifeo. Añadido dramático Secuencia 2: Segundo encuentro entre Jasón y Medea Secuencia 3: Alianza entre brujas: Invocación a Hécate Añadido dramático Secuencia 4: Monólogo de Medea	<i>Acto tercero</i>  —  pp.139-142 —  pp.145-147
Secuencia 5: El Mensajero da la noticia de las muertes de Creonte y Glauce Secuencia 6: Medea con el cuerpo inerte de sus hijos increpa a Jasón.	<i>Acto cuarto</i> pp.149-152  pp.156-160

#### 4. TRADUCCIÓN DEL LENGUAJE LITERARIO AL LENGUAJE FÍLMICO: ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA ACCIÓN NARRATIVA Y FORMAL CONTENIDA EN LAS IMÁGENES

##### ACTO I

##### ESCENA 1: Presentación de la película

Sobre un fondo violeta tornasolado salpicado de estrellas se eleva desde una inquietante majestuosidad el palacio en el que habita Medea, traspasado por la luz de la luna. El contrapicado de la cámara contribuye a delatar su grandeza enclavada en una inmensidad vacía. Esta primera imagen sobre la que se deslizan los títulos de crédito asemeja una pintura de tintes tenebrosos: este instante capturado como imagen fija e inmóvil está, sin

embargo, lleno de vida. Intuimos que algo inquietantemente turbio bulle en su interior. La luna que envuelve la casa es de una belleza sublime en su evocación de un mundo de tinieblas poblado por el mal: un mal denso, rotundo y poderoso. Mircea Eliade se refiere a la sujeción en las culturas primitivas a la ley universal del devenir, del nacimiento y la muerte, donde «el sol es siempre igual a sí mismo, no cambia, no tiene “devenir”. La luna, por el contrario, crece y decrece, desaparece, su vida está sujeta a la ley universal del devenir; del nacimiento y la muerte. La luna, como el hombre, tiene una “historia” patética, porque su decrepitud, como la del hombre desemboca en la muerte. Durante tres noches no hay luna en el cielo estrellado. Pero a esta “muerte” sigue un renacimiento: la “Luna nueva”»<sup>4</sup>. Este poderoso efecto creado por el director se completa con el sonido lento y sordo de un tambor bajo el que escuchamos el rasgar del viento como si suaves cuchillos afilados se deslizaran sobre nuestras cabezas en todas las direcciones. Un redoble de tambor da entrada a una música aflautada de enorme tristeza y melancolía. La cámara se acerca hasta la casa. A medida que el zum aumenta acercándonos su imagen, la música se eleva hasta que la cámara alcanza su objetivo: en ese momento la música dejará de oírse. La noche bañada por esta luna mágica se convierte súbitamente en día y un primerísimo plano nos expone a la Nodriza postrada sobre el suelo que da entrada al palacio. La anciana se duele por la situación en la que se encuentra su señora y llora lamentando el día en el que Jasón y los Argonautas arribaron a la Cólquide. De no haber sido por este hecho su señora no le habría conocido, pero «Medea vio a Jasón y en seguida quedó prendada de su belleza, enamorándose perdidamente de él. Por Jasón robó el vello cino el oro, por amor hacia él mató Medea a su hermano Apsirto, pero ahora Jasón ha traicionado incluso a sus propios hijos en la búsqueda de un interés puramente egoísta, y Medea, rota por el dolor y la rabia, «yace sin comer, sin dormir, tendida inmóvil como roca o marina ola». Medea nunca ha sabido ser humilde –nos previene la Nodriza–, por eso ella teme por los niños, porque cree que Medea odia incluso a sus propios hijos. Se oyen los gritos espantosos que desde el interior lanza Medea. La escena corresponde al Acto I en la obra de Eurípides.

NODRIZA: « [...] Yace ella sin probar bocado, abandonando su cuerpo a los dolores, consumiéndose en lágrimas todo el tiempo, desde que se ha sabido injuriada por su esposo; ni alza su mirada, ni aparta de tierra su rostro. Y como roca o marina ola oye las advertencias que le hacen sus amigos. Excepto cuando, a veces, vuelve su blanquísimo cuello y llora consigo misma a su padre querido, su tierra, su casa, a los que traicionó para

<sup>4</sup> Mircea Eliade, *Dioses, diosas y mitos de la creación*, Azul Editorial, Barcelona, p. 201.

venirse con un hombre que ahora a ella ha ultrajado. [...] Odia a sus hijos y no disfruta al verlos»<sup>5</sup>

## ESCENA 2: Presentación del personaje de Medea

Esta escena se significa por la especial lentitud y sumo cuidado con el que el director nos presenta al personaje de Medea, que aparece por primera vez en escena como un animal, dotado de una fiereza herida. Las puertas del palacio se abren para dejar paso a una Medea arrasada por el dolor. Su caminar es lento, la mirada perdida, vuelta hacia dentro: no parece ver nada a su alrededor, atenta como está únicamente a su desgarrado tormento interior. La tez morena y los ojos rasgados en negro como barras horizontales recuerdan al lejano oriente. Enajenada, Medea avanza hasta encuadrarse en el interior de un primer plano mientras se escuchan las palabras que las mujeres de Corinto le dirigen, aludiendo a su naturaleza indómita: es en este momento cuando Medea levanta su mirada al cielo y estalla en un arrebató de fiera agresividad. Desplegando esta violenta energía se vuelve hacia las mujeres de Corinto para hablarles de todo lo que entregó a Jasón en el pasado y de los terribles crímenes que cometió por él. Este alegato sobre la condición de la mujer en Grecia corresponde al monólogo de Medea en el Acto Primero de la obra de Eurípides manteniendo su estructura.

MEDEA: «Mujeres de Corinto [...] De todas las cosas, cuantas están vivas y tienen razón, las mujeres somos la más desgraciada criatura. [...] Lo primero debemos comprarnos un esposo, [...] y si nuestro marido convive con nosotras sin aplicar la fuerza del yugo, la vida resulta envidiable. En caso contrario, mejor es morir. Y un hombre, cuando le supone un fardo convivir con los de casa, se marcha fuera, y acaba con el hastío de su corazón. Nosotras, en cambio, por fuerza tenemos que mirar a un solo individuo. Dicen que nosotras vivimos una vida sin peligros en casa, mientras ellos combaten con la lanza. Pues tres veces preferiría estar firme junto a un escudo que parir una sola vez»<sup>6</sup>

## ESCENA 3: Encuentro con Creonte

Creonte aparece súbitamente en el horizonte, deslumbrante, envuelto en una túnica dorada: su cabeza y cuello están adornados con oro. Una suave luz benigna impregna todo su ser. Un contrapicado marca su superioridad respecto a la heroína, aunque se protege de ella, pues aparece flanqueado por tres guerreros a los que sus armaduras de acero cubren por completo. La escena entre Creonte y Medea sigue en orden la estructura de la obra de

---

<sup>5</sup> Eurípides, *Medea*, Antonio Guzmán Guerra (trad.), Madrid, Alianza Editorial, pp. 106 -107.

<sup>6</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit., pp. 113-115.

Eurípides. El soberano ejecuta el poder que detenta y ordena a Medea que abandone su reino llevándose con ella a sus hijos. Ni la violencia ni el poder ejercidos por Creonte son un fenómeno natural –como sí ocurre en Medea– sino que pertenecen al terreno político de los asuntos humanos. Y, en este terreno, se percibe el eco de lo que Hannah Arendt recoge en su estudio sobre la violencia acerca del poder, cuando afirma que «“el poder –decía Voltaire– consiste en hacer que otros actúen como yo decida”»; está presente cuando yo tengo la posibilidad “de afirmar mi propia voluntad contra la resistencia” de los demás, dice Max Weber, recordándonos la definición de Clausewitz de la guerra como “un acto de violencia para obligar al oponente a hacer lo que queremos que haga”»<sup>7</sup>.

CREONTE: «¡Eh, a ti, la de resentida mirada y con su esposo irritada, Medea, te conmino a marchar fuera de esta tierra, al exilio, llevándote contigo a tus dos hijos, y sin demoras! [...] Tengo miedo de que tu vayas a causar a mi hija un daño irreparable.

MEDEA: [...] Si te consideran como superior a quienes parecen dominar los conocimientos más diversos, aparecerás en tu ciudad como alguien molesto. Yo misma comparto este azar, pues al ser una hábil sabia resulto odiosa a unos, y a otros, a su vez, hostil. [...] Uno solo, déjame permanecer sólo este día [...]»<sup>8</sup>

Tras un intento leve, casi seductor, en el que Medea despliega una cierta suavidad hacia el rey para convencerle de su incapacidad para hacerle daño –pues, argumenta, su conocimiento sobre drogas y hierbas es escaso–, y ante la negativa del tirano, el cuerpo de Medea vuelve a tensarse. Un impulso eléctrico recorre todo su cuerpo: cual serpiente, su cuerpo zigzaguea, sigilosa avanza hasta él y esgrime una de sus manos como cabeza de cobra real para agredirle. Creonte retrocede aterrorizado y aunque ella misma anula el impulso de atacarle, hemos asistido ya a este instinto que la domina: hemos contemplado su verdadera naturaleza. Medea, sibilina, vuelve a modificar su estrategia, se adapta, cambia, y se arrodilla bajo los pies de Creonte cual suplicante: baja la cabeza y retuerce su cuerpo en un gesto de humillación hasta que finalmente consigue el preciado día de su demora.

#### ESCENA 4: Encuentro con Jasón

Esta secuencia se corresponde con el primer encuentro entre Jasón y Medea, manteniéndose así la fidelidad a la estructura del texto de Eurípides. Jasón ocupa ahora idéntica posición en la que se posicionó Creonte –escortado al igual que éste por tres guerreros–, lo que revela su miedo y necesidad de protegerse a pesar de su manifiesta

<sup>7</sup> Hannah Arendt, *Sobre la violencia*, Guillermo Solana (trd.), Alianza Editorial, Madrid, 2010, p. 50.

<sup>8</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit., pp. 115-118.

superioridad legal con respecto a Medea. Frente a la pasión desbordada de ella sorprende la incomprensión y frialdad con la que Jasón esgrime sus razones. Mas el vacío emocional no estimula la racionalidad, sino que responde a una expresión de incomprensión, tal como Hannah Arendt indica: «la ausencia de emociones no promueven la racionalidad sino que responden a una manifestación de incomprensión. La incapacidad para sentirse afectado constituye por tanto un fenómeno patológico. La ausencia de emociones ni causa ni promueve la racionalidad. “El distanciamiento y la ecuanimidad” frente a una “insostenible tragedia” pueden ser “aterradores”, especialmente cuando no son el resultado de un control sino que constituyen una evidente manifestación de incomprensión»<sup>9</sup>. Notable apreciación aplicable al caso que nos ocupa, donde lo contrario a lo emocional no es lo racional, sino la incapacidad patológica para sentirse afectado: «para responder razonablemente uno debe, antes que nada, sentirse “afectado”, y lo opuesto de lo emocional no es lo “racional”, cualquiera que sea lo que signifique, sino o bien la incapacidad para sentirse afectado, habitualmente un fenómeno patológico, o el sentimentalismo, que es una perversión del sentimiento. La rabia y la violencia se tornan irracionales sólo cuando se resuelven contra sustitutos, y esto, me temo, es precisamente lo que recomiendan los psiquiatras y los polemólogos consagrados a la agresividad humana y lo que corresponde, ¡ay!, a ciertas tendencias y a ciertas actitudes irreflexivas de la sociedad en general»<sup>10</sup>.

JASÓN: «Yo permanentemente he intentado aplacar la cólera de los irritados soberanos, y quise que te quedaras. Pero tú no desistes de tu locura, ultrajando permanentemente a los soberanos. De ahí que serás expulsada de esta tierra. [...] aquí estoy, mujer, preocupándome de tu suerte, a fin de que no marches al exilio indigente con tus hijos, ni necesites de nada [...] de suerte que los mortales deberían engendrar a sus hijos de cualquier otra forma, sin que existiera la femenina estirpe, y así no existiría desgracia alguna para los hombres»

MEDEA: [...] No es, desde luego, esto valor ni atrevimiento: mirar de frente a los amigos tras haberlos maltratado, sino el mayor de todos los vicios del hombre: la desvergüenza. [...] Yo te salvé [...] La confianza en los juramentos ya no existe, y no puedo saber si tu crees que los dioses de entonces ya no mandan, o que entre los hombres hay ahora nuevas leyes, [...]»<sup>11</sup>

Medea está situada de espaldas a Jasón, y frente a cámara escucha atónita sus palabras. Contemplamos la gestualidad de su cuerpo al tensarse, su rostro se endurece y se llena gradualmente de odio. Como si el resentimiento acumulado enlenteciera cada palabra,

<sup>9</sup> Cfr. Hannah Arendt, *Sobre la violencia*, ed. cit., pp. 86-87.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>11</sup> Eurípides. *Medea*, ed. cit., p. 123.

Medea arranca despacio su réplica en un susurro que crece poco a poco en intensidad hasta que, arrebatada nuevamente de una cólera infernal que se apodera de todo su cuerpo, estalla violenta y se abalanza sobre Jasón. La ardiente sexualidad que subyace a cada palabra, a cada gesto entre la pareja, nos recuerda a la Escena Séptima del Acto primero de *Macbeth*, en la que lady Macbeth recrimina a su esposo su cobardía con ardiente deseo – como señala Harold Bloom– ante el rechazo de éste: «la locura de lady Macbeth va más allá de un trauma meramente de culpa; su marido la rehúye constantemente (aunque nunca se enfrenta a ella) una vez que Duncan ha muerto. Sea lo que sea lo que los dos se proponían con la mutua “grandeza” que se habían prometido uno a otro, la sutil ironía de Shakespeare reduce esa grandeza a una desexualización pragmática una vez que se ha realizado la usurpación de la corona. Hay un terrible *pathos* en los gritos de lady Macbeth “a la cama”, en su locura, y una aterradora ironía proléptica en su anterior exclamación “Quitadme el sexo aquí”. El terror que experimentamos, como público o como lectores, me parece de naturaleza sexual, aunque sólo fuera porque el asesinato se convierte más y más en el modo de expresión sexual de Macbeth. Incapaz de engendrar hijos, Macbeth los asesina»<sup>12</sup>.

LADY MACBETH: «¿Cuál fue la bestia  
que te hizo proponerme empresa como esta?  
Eras un hombre cuando te atrevías  
y más hombre serías, mucho más,  
si fueses aún más de lo que eras. Ni tiempo ni lugar  
eran propicios, sin embargo tú querías crearlos.  
Y ahora que se presentan ellos mismos, su oportunidad  
abatido te deja. Mi leche yo la he dado y sé cuán tierno  
es amar al ser que se amamanta;  
pues bien, en ese instante en que te mira sonriendo  
habría arrancado mi pezón de sus blancas encías  
y machacado su cabeza si lo hubiese jurado  
como juraste tú»<sup>13</sup>

Al igual que en lady Macbeth, palpitan en Medea la pasión y la lujuria que, como corrientes subterráneas subyacen a lo que le dice a su marido: los muslos apretados, los dedos trémulos retuercen su vestido, siempre cerca de su sexo. Jasón contiene su ataque y la energía sexual de ella le atrapa en un beso apasionado y desgarrador. Con respecto a la complejidad de Eros en el amor de los esposos como zona intermedia en la que se mezclan el espíritu y el instinto, afirma Carl Jung: «con el amor de los esposos dejamos atrás el

<sup>12</sup> Cfr. Harold Bloom, *Shakespeare. La invención de lo humano*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 616.

<sup>13</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, Escena séptima, p. 111.



terreno del espíritu y nos adentramos en esa esfera intermedia que se extiende entre espíritu e instinto, donde, por una parte, la llama pura de Eros se excita hasta convertirse en el fuego de la sexualidad y, por otra, formas de amor ideales, como el amor paterno, el amor a la patria, el amor al prójimo se mezclan con la avidez del poder personal, con el deseo de poseer y dominar»<sup>14</sup>. La pareja se separa, Medea tiembla y, voceando a público desenmascara la hipocresía y egoísmo de Jasón: pero cuando Jasón abandona la escena no puede evitar correr tras él, y la observamos contemplando su marcha mientras retuerce su carne, su vestido, y araña sus brazos doliéndose al ver cómo se aleja el objeto de su deseo. El amor: ese deseo esencial, infinito y absoluto que ningún goce es capaz de satisfacer, del que nos habla Simone Weil: «estamos embriagados por los placeres que satisfacen hasta su desbordamiento los deseos que nos empujan hacia ellos. Primero hay ebriedad, luego saciedad, y luego hastío y casi odio, antes de tener de nuevo el deseo. Pero el deseo esencial, infinito, absoluto, el deseo que ningún goce es capaz de satisfacer hasta su desbordamiento, es el Amor»<sup>15</sup>.

#### ESCENA 5: Invocación a las tinieblas

La escena que sucede a continuación no tiene que ver con el perdón, con la templanza, ni con el dolor de la víctima. Asistimos por el contrario a una invocación de Medea a los dioses del inframundo. Las mujeres del Corifeo la observan desde fuera, sin participar en el ritual. Medea, situada sobre una estructura que la separa del suelo, eleva sus brazos invocando con alaridos en dirección al cielo. Sus pies golpean con ritmo sincopado y frenético, cada vez más acelerado hasta que, en un estertor, como atravesada desde la cabeza por una lanza portadora de una energía vertical fúnebre, cae al suelo. La posición en la que queda, después de su invocación es idéntica a la de la pintura de Johann Heinrich Füssli, *El silencio*. La influencia de la *Medea* escrita por Séneca dentro de la película es evidente tanto en lo que se refiere a la elaboración de esta escena como por la Escena tres del Acto Segundo, destinada en su totalidad a la ejecución de un ritual invocatorio a Hécate.

---

<sup>14</sup> Carl Gustav Jung, *Sobre el amor*, Luciano Elizaincín (trad.), Madrid, Editorial Trotta, 2015, pp. 13-14. [OC 10, & 99 ss.] Obra Completa de Carl Gustav Jung, Trotta/ Fundación C. G. Jung, Madrid, 1999-.

<sup>15</sup> Simone Weil, *Intuiciones precristianas*, Carlos Ortega (trad.), Editorial Trotta, Madrid, 2004, p. 52



Johann Heinrich Füssli. *El silencio*. 1800

## ESCENA 6

En esta posición la verá Egeo durante un encuentro en el que ambos establecen un acuerdo: Egeo promete protección a Medea tras su crimen y, a cambio, Medea dará a Egeo lo que más desea: descendencia. Medea se protegerá así de forma premeditada anticipándose a las consecuencias de su crimen.

MEDEA: «¡Oh Zeus, y justicia de Zeus, y luz del Sol! [...] Y tras haber hundido toda la casa de Jasón, saldré del país, huyendo de la matanza de mis hijos queridísimos, y cargando con la responsabilidad de la más impía acción. [...] Que nadie me considere insignificante, ni débil, ni indolente, sino de modales muy distintos: dura para mis enemigos, y para mis amigos benévola. Pues la vida de personas de tal clase es la más gloriosa»<sup>16</sup>

Tras lo cual, Medea confiesa abiertamente su plan a la Nodriz y al Corifeo, que la escuchan aterrorizadas, sin poder hacer nada para impedir su crimen: «en realidad el hombre normal es el “sostén del Estado y de la moral”, crea las leyes y las observa, no porque se le hayan impuesto desde fuera –sería una idea pueril–, sino porque ama más el orden y la ley que el capricho, el desorden y la ausencia de la ley»<sup>17</sup>. Medea entra con paso solemne en palacio bajo la atenta mirada de las mujeres. Los grandes portones de palacio se cierran tras ella.

## ACTO II

<sup>16</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit., pp. 135-137.

<sup>17</sup> Carl Gustav Jung, *Sobre el amor*, ed. cit. p. 57.

## ESCENA 1: Una princesa oriental

Una música árabe de acordes asiáticos nos introduce en el Acto II de la película. La música sirve al propósito de introducirnos en el mundo exótico oriental del que procede la bárbara Medea. Por primera vez se utiliza un contrapicado en el que la cámara exhibe a una Medea majestuosa, seductora y sonriente. La diosa está sentada sobre la escalinata que da entrada al palacio. Un manto cubierto de oro se extiende bajo sus pies y, cual mercader dispuesto a vender en el bazar la más valiosa joya del mercado, Medea enseña su preciado tesoro a las mujeres del Corifeo, que aparecen sentadas en los escalones inferiores y observan deslumbradas los destellos dorados que emite el precioso manto. La cámara se aproxima hasta un primerísimo plano que capta uno de estos reflejos áureos de extrema belleza: Medea recuerda con orgullo y ternura que esta preciosa túnica es el legado de su abuelo el dios Sol, y anuncia al Corifeo el uso que dará a tan valiosa prenda cuando de repente un odio salvaje se apodera de ella y repentinamente se levanta con tal violencia, que las mujeres se apartan temerosas.

## ESCENA 2: Segundo encuentro con Jasón

Aparece Jasón en escena, y se produce el segundo encuentro entre la pareja. Medea contiene su cólera y desarrolla la estrategia del perdón y arrepentimiento para convencer así a Jasón de que sus intenciones son pacificadoras. Corresponde esta escena al segundo agón del Acto Tercero de la obra de Eurípides.

MEDEA: «Al meditar estas cosas me di cuenta de mi gran imprudencia, y que era vano mantenerme irritada. Así pues ahora te elogio, y me parece que actúas con sensatez al habernos conseguido esta alianza. [...] Pero somos lo que somos, no diré una calamidad, sólo mujeres. Te ruego que me disculpes. [...] ¡Oh hijos, hijos, aquí, [...] salid, abrazad y dirigid la palabra a vuestro padre conmigo, [...] pues paz tenemos, y ya el rencor se acabó. [...] Para que los niños puedan ser educados con tus propias manos, suplica a Creonte que no sean desterrados. [...] ruégale a tu esposa que pida a su padre que los niños no sean desterrados. [...] Y yo misma voy a colaborar contigo en esta tarea tuya. Pues le enviaré unos presentes que, con mucho, estoy segura, son los más bellos de cuantos tienen ahora los hombres, [un sutil peplo y una corona de oro trabajado] que le llevarán los niños.»

JASÓN: «Elogio mujer, esto de ahora, y no te reprocho lo de antes. [...] Pues es natural que el linaje femenino monte en cólera contra el marido que se busca un nuevo matrimonio. [...] Y a vosotros hijos, [...] Pues creo que vosotros tendréis la primacía de esta tierra de Corinto con vuestros hermanos futuros»<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit., pp. 139-141.

Después, Medea hace salir a sus hijos para que acompañen al padre y entreguen el manto a su futura esposa.



### ESCENA 3: La alianza entre brujas: Invocación a Hécate

Cuando Jasón abandona la escena asistimos a una nueva invocación a la diosa Hécate. En esta ocasión las tres mujeres del Corifeo participan del rito y, rodeando a Medea, cerrarán un círculo en torno a ella: Medea está de pie sobre un soporte cilíndrico que la eleva del suelo. Escucha unos sonidos inquietantes, y envuelta en esta alucinación auditiva invita a las mujeres a oír también este murmullo: ellas atienden atentas, atónitas al crujir de unos tambores que redoblan con más y más fuerza. La tríada formada por las mujeres del Corifeo recuerda a la formada por las tres brujas de *Macbeth* en su invocación a la diosa Hécate, aunque en este caso es Medea la líder indiscutible del conjuro. La música las induce a danzar en trance hipnótico y las mujeres bailan alrededor de Medea dejándose llevar por este canto proveniente del más allá, con Medea en el centro en un contrapicado aterrador: el viento acompaña esta danza siniestra revolviendo su pelo, ennegreciéndolo y enmarañándolo. Transportada a otra dimensión, Medea se comunica con Hécate, eleva sus brazos hacia el cielo y golpea con ritmo pausado y sincronizando el suelo que hay bajo sus pies. La comunicación con las regiones infernales se expresa con la imagen de una columna universal o cósmica representada en el cuerpo de Medea, que en esta escena se ha convertido en el centro del universo. Comunicación con el más allá, que Mircea Eliade describe en los siguientes términos: «allí en donde por medio de una hierofanía se efectúa la ruptura de niveles se opera al mismo tiempo una “abertura” por lo alto (el mundo divino) o por lo bajo (las regiones infernales, el mundo de los muertos). Los tres niveles cósmicos –

Tierra, Cielo, regiones infernales— se ponen en comunicación. Como acabamos de ver, la comunicación se expresa a veces con la imagen de una columna universal. Columna cósmica de semejante índole sólo puede situarse en el centro mismo del universo, ya que la totalidad del mundo habitable se extiende alrededor suyo»<sup>19</sup>.

Hannah Arendt nos recuerda el peligro que suponía para los griegos —defensores del conocimiento racional filosófico— el mundo de los sentidos y el poder pernicioso que éste ejercía en las almas bárbaras: «las apariencias son siempre engañosas y nos inducen a error cuando confiamos en nuestros ojos y oídos. Error en el que los bárbaros caen con facilidad al no incluir en su conocimiento del mundo el *logos*: por el cual una argumentación razonada acude en ayuda de los sentidos. “Malos testigos son para los hombres los ojos y los oídos cuando se tienen almas bárbaras” *Heráclito. B 107*; o sea, si no poseen *logos*, que para los griegos no era sólo el lenguaje, sino también el don de la argumentación razonada que les distinguía de los bárbaros. En resumen, la admiración llevó a pensar en palabras; la experiencia de asombro ante lo invisible que se manifiesta en las apariencias pasó al lenguaje, que además de apropiarse de ella es lo bastante fuerte para disipar los errores e ilusiones a los que están sometidos nuestros órganos de lo visible, los ojos y el oído, a menos que el pensamiento acuda en su ayuda. Una parte de la respuesta griega se basa en la convicción, propia de todos los pensadores helenos, de que la filosofía permite a los mortales morar cerca de lo inmortal y adquirir así o alimentarse “de la inmortalidad en tanto es posible a la naturaleza humana participar”»<sup>20</sup>. El ensordecedor sonido de un trueno pondrá fin al conjuro: Medea y las tres mujeres caen al suelo en una posición similar a la pintura de Johann Heinrich Füssli titulada «El sueño del pastor», que nos evoca el danzar de las brujas en *Macbeth*, de William Shakespeare.

<sup>19</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Luis Gil (trad.) Editorial Labor, Barcelona, 1985, pp. 37-38.

<sup>20</sup> Cfr. Hannah Arendt, *La vida del espíritu, Platón, Timeo, 90c.*, Carmen Corral (trad.), Barcelona, Editorial Paidós, 2010, p. 166.



Johann Heinrich Füssli. *El sueño del pastor*. 1793

### *Las brujas o la palabra profética de la mujer en Shakespeare*

Mark Cullingham era un director inglés de sólida formación teatral que encontró sin duda en las tragedias de William Shakespeare la inspiración para rodar esta escena en la que Medea, en complicidad con el Corifeo formado por las tres mujeres, se comunica con el mundo de la oscuridad e invoca a la diosa Hécate. Por otro lado, la escena también nos remite a los ritos invocatorios que la *Medea* de Séneca realiza en el Acto cuarto.

#### ACTO CUARTO

670-848. NODRIZA-MEDEA. 670-739: monólogo de la nodriza en el que narra horrorizada los planes y preparativos de Medea. 740-848: Encantamientos de Medea<sup>21</sup>.

NODRIZA: «Pavor siente mi alma, horror; una gran catástrofe se avecina. Es espantoso como crece su angustia y se inflama a sí misma y recobra la violencia de antaño. Yo la he visto delirar muchas veces y arrastrar hacia sí el cielo arremetiendo contra los dioses: más grande que éstas, más grande es ahora la monstruosidad que prepara Medea.

En efecto, en cuanto con paso enloquecido se marchó y llegó su funesto retiro, desplegó todos sus recursos y todo aquello que incluso ella misma durante mucho tiempo había temido, lo saca a la luz y despliega un tropel de maleficios, cosas arcanas, secretas, ocultas y tocando con su mano izquierda el lúgubre altar invoca a cuantas calamidades cría la arena ardiente de Libia, a las que entre sus nieves perpetuas aprisiona el Tauro congelado por el frío de la Osa, y a todo tipo de monstruos.

Después que hubo invocado al linaje de las serpientes, reúne en un montón los maleficios de funestas hierbas [...]

<sup>21</sup> Séneca. *Medea*, ed. cit, pp. 64-69.

Toma las mortíferas hierbas y exprime la ponzoña de las serpientes y las mezcla también con aves siniestras y el corazón de un lúgubre búho y vísceras de ronca lechuza extraídas aún vivas. [...]

Escuchad, se la oye como enloquecida y recitando fórmulas mágicas.

El universo se estremece cuando empieza a hablar»

MEDEA: *«Yo os conjuro, tropel de sombras silenciosas,  
y también a vosotros, dioses funerarios,  
y al ciego Caos y a la mansión oscura del tenebroso Dite:  
las cuevas de la muerte espeluznante  
cercadas por los límites del Tártaro:  
descansad de suplicios, almas y corred  
a una boda inaudita.  
[...]  
Acude ya, invocada  
por mis conjuros, astro de las noches,  
revestida del más terrible aspecto,  
amenazando con tu múltiple frente»<sup>22</sup>.*

Lo mágico y sobrenatural es un elemento recurrente en las tragedias de Shakespeare, en las que la mujer se convierte en portadora de este conocimiento misterioso y cósmico, como ocurre en *Macbeth*, donde las Brujas —al igual que Medea— poseen el don profético de la palabra: el poder de predecir y, más aún, provocar las condiciones necesarias para que se produzcan determinados acontecimientos.

BRUJA PRIMERA:

¿Cuándo habremos de vernos, con el trueno, otra vez, con el rayo o la lluvia, reunidas las tres?

BRUJA SEGUNDA:

Cuando el caos acabe,  
al fin de la batalla, bien se pierda o se gane.

BRUJA TERCERA:

Antes que el sol se ponga.

[...]

TODAS:

Lo bello es feo y feo lo que es bello<sup>23</sup>;  
la niebla, el aire impuro atravesemos.

[...]

BRUJA PRIMERA:

Como el heno lo tengo que secar:  
y ni noche ni día dormirá

<sup>22</sup> Invocación a Hécate. Divinidad de múltiples facetas, se vio asociada con la luna, con Diana y con Prosérpina. De ahí el apelativo de múltiple frente: «triformis», «la de las tres caras». En lugares relacionados con la magia, se colocaban estatuas de Hécate en forma de mujer de tres cuerpos o tres cabezas.

<sup>23</sup> Subversión del orden cósmico que también persigue Medea en su invocación a Hécate.

debajo de la curva de sus párpados;  
 ha de vivir como los condenados,  
 nueve veces por nueve, siete noches insomne;  
 que se consuma lánguido y se agote.

TODAS:

Con las manos cogidas, hermanas hechiceras,  
 como heraldos del mar y de la tierra,  
 dando vueltas, girando,  
 tres<sup>24</sup> por ti, tres por mí,  
 sean tres más, nueve, así.  
 ¡Silencio que ya acabó el conjuro!<sup>25</sup>



*Las Brujas* en el primer Acto de la obra *Macbeth* de William Shakespeare. Chantal López y Omar Cortés

La escena tres de la película nos recuerda el conjuro realizado por las Brujas en *Macbeth* —que como las tres Moiras: Cloto, Láquesis y Átropos—, personifican el destino. Sobre el papel que desempeñaban las Brujas en relación a la diosa Hécate, y la influencia que ejercían en el resto de personajes dentro de la obra de Shakespeare, nos dice Harold Bloom: «en ese sentido la Hermanas Fatales están cerca de las tres Norns, o Parcas que William Blake interpretaba que eran: su vista penetra en las semillas del tiempo, pero actúan también sobre aquellos a quienes enseñan a penetrar con su vista como ellas. Junto con lady Macbeth, persuaden a Macbeth a su autoabandono, o más bien lo preparan para la tentación mayor de violencia no santificada a que le empuja lady Macbeth»<sup>26</sup>. Bloom alude aquí al hecho claro de que Shakespeare encontrara en el mito de las tres Moiras la inspiración para crear las Brujas que encontramos en *Macbeth*, cuya intervención es determinante en el destino del protagonista. Pero conviene señalar que Shakespeare,

<sup>24</sup> El número tres se repite: tres son las brujas reunidas para la invocación y tres las vueltas que han de dar por cada una de las presentes en alusión a la triforme Hécate.

<sup>25</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, ed. cit, ACTO I. Escena Primera y Séptima. pp. 55, 57 y 73.

<sup>26</sup> Harold Bloom, *Shakespeare. La invención de lo humano*, ed. cit. pp. 619-620.



además, otorga voz dentro de su obra –como personaje hegemónico del mal– a la propia Diosa Hécate.

HÉCATE: [...]

«Preparad las vasijas, los conjuros,  
vuestros filtros y todo lo demás.  
Me vuelvo al aire, que he de emplear la noche  
en un fatal y trágico designio. Grandes cosas  
habrán de urdirse antes del mediodía.  
De la curva de la luna pende  
una gota que exhala hondos misterios  
que yo he de coger antes que caiga  
a la tierra, y destilada por los filtros mágicos  
hará surgir espíritus artificiales  
con la fuerza debida a su ilusión  
que le conducirán hacia su ruina.  
Despreciando el destino, se reirá de la muerte,  
llevará su esperanza más allá del temor, sabiduría y gracia.  
Vosotras lo sabéis: la confianza.  
Es para los mortales la peor enemiga»<sup>27</sup>

Por otro lado, el personaje femenino de Lady Macbeth invoca a las fuerzas del mal, al igual que Medea en la obra de Eurípides.

LADY MACBETH:

«Está ronco el cuervo  
que anuncia con graznidos la fatal llegada de Duncan  
a mi castillo. ¡Espíritus, venid! ¡Venid a mí,  
puesto que presidís los pensamientos de una muerte!  
¡Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la  
cabeza,  
con la más espantosa crueldad! ¡Que se adense mi sangre,  
que se bloqueen todas las puertas al remordimiento!  
¡Que no vengan a mí contritos sentimientos naturales  
a perturbar mi propósito cruel, o a poner tregua  
a su realización! ¡Venid hasta mis pechos de mujer  
y transformad mi leche en hiel, espíritus de muerte  
que por doquiera estáis –esencias invisibles– al acecho  
de que Naturaleza se destruya! ¡Ven noche espesa, ven,  
y ponte el humo lóbrego de los infiernos  
para que mi ávido cuchillo no vea sus heridas,  
ni por el manto de tinieblas pueda el cielo asomarse  
gritando ¡basta, basta!»<sup>28</sup>

<sup>27</sup> William Shakespeare. *Macbeth*, ed, cit, ACTO I. Escena quinta, p. 97.

<sup>28</sup> *Ibidem*, ACTO III, Escena quinta, p. 215.



Ellen Terry en el papel de *Lady Macbeth* de John Singer Sargent.

Hécate ejerce su influencia sobre lady Macbeth en el ACTO I de la obra, para depositarla –a partir del ACTO III– en Macbeth, que terminará siendo su alumno más aventajado en el ejercicio y ejemplificación de un mal que superará a la propia Hécate, como señala Harold Bloom: «Es seguro que la obra hereda su cosmos, y no un universo cristiano. Hécate, diosa de los maleficios, es la deidad del mundo nocturno, y aunque llama a Macbeth “un hijo rebelde”, sus acciones pragmáticamente hacen de él un socio leal de la hechicera del mal»<sup>29</sup>. El motivo por el que se produce el cambio de «favor» de la diosa Hécate parece obedecer al hecho de que en lady Macbeth vemos surgir una fragilidad de la que, por cierto, carece Medea, pues al contemplar al rey Duncan dormido, Lady Macbeth confiesa que ella misma le habría asesinado de no ser porque le recordó a su propio padre. Este rasgo humano –demasiado humano–, esta muestra de debilidad, será la responsable de que Hécate otorgue el favor de su fuerza a Macbeth, y que a partir del ACTO III se produzca un cambio de signo, un trasvase de fuerzas: cuanto mayor es la contradicción y temor en lady Macbeth, más se acrecienta la sensación de invulnerabilidad en su esposo Macbeth, que hasta este momento había dado muestras de una humanidad cercana a la cobardía. Este cambio de signo obedece como decimos a una nueva elección por parte de Hécate que en la persecución de sus fines no admite fisuras, temblores ni dudas: cual roca impenetrable ha de ser el alma que la obedezca pues sólo así podrá ésta ejecutar los más

<sup>29</sup> Harold Bloom, *Shakespeare, La invención de lo humano*, ed. cit., p. 620.

terribles actos. No ocurrirá así con Medea, puesto que cuando aparece la fragilidad en el personaje rápidamente es taponada por el odio. Ni cuando ejecuta el matricidio muestra Medea signos de debilidad o arrepentimiento por haber utilizado a sus propios hijos como instrumento de su venganza. Hécate acompañará y otorgará su favor a la heroína durante toda la obra: pero incluso ella, será usada por la heroína, pues los instrumentos que utiliza Medea son múltiples: los demás personajes de la obra –incluidos sus hijos–, el manto y la corona –pertenecientes al mundo material–, así como la propia Diosa Hécate –habitante de lo sobrenatural–, son usados para la consecución del fin que persigue, en el desarrollo de una forma extrema de violencia de Uno contra Todos que no es posible sin instrumentos: «la extrema forma de poder es la de Todos contra Uno, la extrema forma de violencia es la de Uno contra Todos. Y esta última no es posible sin instrumentos. La violencia, como ya he dicho, se distingue por su carácter instrumental. Fenomenológicamente está próxima a la potencia, dado que los instrumentos de la violencia, como todas las demás herramientas, son concebidos y empleados para multiplicar la potencia natural hasta que, en la última fase de su desarrollo, puedan sustituirla»<sup>30</sup>.

#### ESCENA 4

Medea ya no puede mirar a sus hijos. Los niños corren a abrazar a su madre y ésta los rechaza.

MEDEA: «¡Oh desdichada de mí por mi orgullo! En vano, oh hijos, os he criado [...] ¡Ay, ay! ¿qué haré? Pues mi corazón desfallece, mujeres, al ver el brillo de los ojos de mis hijos. No podría. ¡A paseo mis anteriores planes! Sacaré de esta tierra a estos hijos míos. ¿Por qué tengo que, por hacer sufrir a su padre, con la desgracia de ellos, procurarme yo misma un mal que es el doble? [...] ¡Pero bueno! ¿Qué es lo que pasa? ¿Es que quiero ser el hazmerreír de mis enemigos por haberlos dejado impunes?[...]»  
 «Comprendo que clase de crimen voy a llevar a cabo, pero mi pasión es superior a mis reflexiones, como que ella resulta ser la causante de las mayores calamidades para los hombres»<sup>31</sup>

#### ESCENA 5

En esta escena aparece el Mensajero y, entre lágrimas, da la noticia a Medea: Creonte y Creúsa han muerto devorados por las llamas.

<sup>30</sup> Cfr. Hannah Arendt, *Sobre la violencia*, ed. cit., pp. 57 y 63.

<sup>31</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit., pp. 145-147.

MENSAJERO: «Colocándose la corona de oro sobre sus bucles, se acicalaba su cabello en un bruñido espejo, levemente sonriendo ante la imagen sin vida de su cuerpo. [...] Ella, desgraciada, lanzó un grito terrible al recuperarse de su mudo y misterioso trance. Pues era doble la desgracia que la había asaltado: la dorada diadema con la que se había tocado su cabeza lanzaba un torrente prodigioso de fuego devorador, y los sutiles peplos, regalos de tus hijos, se cebaban en las blancas carnes de la infortunada. Intentaba huir, levantándose de su asiento, abrasada, agitando la cabellera y su cabeza, ya a uno, ya a otro lado, queriendo desprenderse de la corona»<sup>32</sup>

Tras oír la noticia de la muerte de Creonte y Glauce, Medea entra en palacio con sus hijos dispuesta para asesinarlos, por ser ellos son los últimos y más certeros instrumentos de un destino ciego. Para Simone Weil, el destino funciona como restablecedor de una justicia ciega: «a fuerza de ser ciego, el destino establece una especie de justicia, ciega también, que castiga a los hombres armados con la pena del talión»<sup>33</sup>. La Nodriza se abalanza entonces sobre la puerta que se cierra ante ella y llora sin poder hacer nada para evitar que estos inocentes niños sean sacrificados. Se oyen los gritos del Corifeo y el canto desgarrador de un Coro de voces femeninas. La diferencia esencial entre el relato mítico y el relato bíblico lo constituye el hecho de que los mitos condenan siempre a víctimas carentes de apoyo y universalmente aplastadas –nos dice René Girard–: «la naturaleza sistemática de la oposición entre el mito y el relato bíblico indica que éste obedece a una inspiración antimitológica. Una inspiración que dice de los mitos algo esencial y que en la perspectiva adoptada por el relato resulta invisible. Los mitos condenan siempre a víctimas carentes de apoyo y universalmente aplastadas. Víctimas de masas exaltadas, incapaces de descubrir y criticar su propia tendencia a expulsar y asesinar a seres indefensos, chivos expiatorios considerados por ellas culpables de delitos que responden siempre a idénticos estereotipos: parricidios, incestos, bestiales fornicaciones y otras horrendas fechorías cuya constante e inverosímil recurrencia denota su absurdidad»<sup>34</sup>.

### *Sobre la esencia de la tragedia griega contenida en la obra de William Shakespeare*

Tanto Eurípides como Séneca supieron plasmar en sendas tragedias *Medea* el hecho primordial por el cual la creación de todo nuevo orden social y político descansa en una víctima colectiva divinizada, la destrucción a través del asesinato del inocente, que

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 150-151.

<sup>33</sup> Simone Weil, *La fuente griega*, José Luis Escartín y María Teresa Escartín (trad), Madrid, Editorial Trotta, 2005, p. 24.

<sup>34</sup> Cfr. René Girard, *Veo a Satán caer como el relámpago*, Francisco Díez del Corral (trd.), Editorial Anagrama, Barcelona, 2012, p. 149.

Shakespeare, con un intervalo de veinte siglos, tuvo la brillantez de recoger en *Julio César* y *Macbeth*, afirma René Girard: «todos los sucesivos emperadores basan su autoridad en la virtud sacrificial que emana de una divinidad cuyo nombre llevan: el primer César, asesinado por un grupo de patricios. Como cualquier otra monarquía sagrada, el Imperio descansa en una víctima colectiva divinizada. Algo tan asombroso, tan extraordinario, que resulta imposible interpretarlo como una pura coincidencia. Shakespeare, hombre avisado en este terreno se negó a verlo así. [...] En lugar de minimizar el dato fundador y no ver en él mas que una mediocre propaganda política, como hacen tantos historiadores modernos, el dramaturgo inglés, seguramente por su aguda conciencia de los procesos miméticos y la manera en que éstos se resuelven, y también por ser un lector extraordinariamente perspicaz de la Biblia, centró su *Julio César* en el asesinato del héroe y definió de manera muy explícita las virtudes fundadoras y sacrificiales de un acontecimiento que asocia y opone a su contrapartida republicana la violenta expulsión del último rey de Roma. [...] Uno de los pasajes más reveladores es la explicación del siniestro sueño que tiene César la noche anterior a su asesinato; el intérprete anuncia explícitamente el carácter fundador, o, más bien, refundador, de este episodio»<sup>35</sup>.

*Vuestra estatua manando por cien caños de sangre  
y en la que tantos romanos sonriendo se bañan  
significa que la gran Roma de vos recibirá  
regeneradora sangre que ilustres hombres recogerán  
[con premura  
para teñir con ella emblemas y reliquias.*

Acto II, escena II, 85-89



Cayo Julio César. s. I a.C. Roma

<sup>35</sup>Cfr. *Ibidem*, pp. 135-136.

## ESCENA 6: La muerte de los hijos

Jasón desesperado, con la cara ennegrecida por el incendio, busca a sus hijos espada en mano. Aparece Medea con las manos extendidas en señal de ofrenda sacrificial al cielo: la mano derecha está cubierta de sangre, su voz es suave y emana un gran serenidad.

MEDEA: «A tu corazón, en efecto, he devuelto el golpe, como debía.

Sábelo bien: El dolor me libera, con tal de que tú no rías.

Eso sí que no. Pues yo misma los enterraré con estas manos, llevándolos al santuario de Hera, (...)»

Aún no es nada tu llanto. Aguarda todavía tu vejez»<sup>36</sup>

La puerta se abre tras Medea y Jasón contempla el cadáver de sus hijos: nada puede hacer, un grito apenas perceptible queda ahogado en su garganta. Medea entra ahora con paso solemne en palacio acompañada de una música árabe antigua. Las puertas se cierran tras ella y en un temblor de tambores vuelve la noche que veíamos al inicio de la película: retorna el reino de la muerte. Unas antorchas encendidas centellean su luz sobre un fondo de luna azulado.

### *La seducción de lo demoníaco*

Medea –al igual que Macbeth– saborea el placer de la sangre, cuando bañada por sus crímenes renace con fuerza renovada de entre las tinieblas, donde un sublime poder trágico se adueña de ella y, como de los grandes personajes shakesperianos, se deja contaminar por lo demoníaco. Harold Bloom expresa del siguiente modo la trágica dignidad de la que hacen gala los grandes héroes de Shakespeare: «su trágica dignidad depende de su contagioso sentido de modos desconocidos de ser, su conciencia de unos poderes que están más allá de Hécate y de las brujas, pero que no son idénticos al Dios cristiano y sus ángeles. Estos poderes son lo sublime trágico mismo, y Macbeth, a pesar de su propia voluntad, está tan profundamente identificado con ellos que puede contaminarlos de sublimidad, a la vez que las fuerzas desconocidas lo contaminan a él. Los críticos nunca se han puesto de acuerdo sobre qué nombre dar a esas fuerzas; me parece que lo mejor es coincidir con Nietzsche en que los prejuicios de la moralidad no son pertinentes para tales

<sup>36</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit., pp. 158-159.

demonios. Si nos aterran apoderándose de esta obra de teatro, también nos traen alegría, el placer extremo que acepta la contaminación por lo demoníaco»<sup>37</sup>.



*Macbeth*. Williams Shakespeare

René Girard nos ilustra acerca del lúgubre significado de las divinidades arcaicas y paganas cuyo mimetismo violento las aleja de toda consideración lúdica: «la indefinida multiplicación de los dioses arcaicos y paganos es considerada en nuestros días una amable fantasía, creación gratuita —“lúdica” debería decir, para estar a la moda— de la que el monoteísmo, muy serio, en absoluto lúdico, intentaría malvadamente privarnos. En realidad, lejos de ser lúdicas, las divinidades arcaicas y paganas son fúnebres. Antes de prestar demasiada confianza a Nietzsche, nuestra época hubiera debido meditar sobre una de las frases más fulgurantes de Heráclito: «*Dionisio es lo mismo que Hades*» Dionisio, en suma, es lo mismo que el infierno, lo mismo que Satán, lo mismo que la muerte, lo mismo que el linchamiento: el mimetismo violento en lo que éste tiene de más destructor»<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Cfr. Harold Bloom, *Shakespeare. La invención de lo humano*, ed. cit, p. 621.

<sup>38</sup> Cfr. René Girard, *Veo a Satán caer como el relámpago*, ed. cit., p.95.



*Saturno devorando a sus hijos.* Francisco de Goya.



*Hades, dios de los infiernos.*

## 5. ESTRUCTURA DEL GUION CINEMATOGRAFICO EN RELACIÓN CON EL TEXTO LITERARIO

Excepto por los añadidos dramáticos mencionados la estructura temporal del guión cinematográfico se corresponde en su totalidad con la extensión de la tragedia de Eurípides: una jornada, el plazo concedido por Creonte a Medea durante el cual se desarrolla el acontecimiento trágico. El autor sigue en este punto a Aristóteles cuando definía el tiempo de la tragedia como la representación de un acontecimiento único durante un tiempo ficticio acotado a una jornada, a través de una “acción elevada y completa”: «hemos sentado que la tragedia es la imitación de una acción completa y entera, dotada de cierta extensión, ya que una cosa puede estar entera y no tener apenas extensión. Es completo lo que tiene comienzo, medio y fin»<sup>39</sup>.

## 6. MODIFICACIONES EN LA LÍNEA DE PENSAMIENTO DE LOS PERSONAJES Y SUS IMPLICACIONES

Destacan de manera específica las modificaciones que introduce la actriz Zoe Caldwell en la línea de pensamiento del personaje de Medea no en cuanto a lo que le dice sino por el cómo lo dice. Gracias a la brillante interpretación de la actriz –debida sin duda a la

<sup>39</sup> Aristóteles, *Poética*, Francisco de P. Samaranch (trad.), Ediciones Aguilar, Madrid, 1982, Capítulo 7, p. 1122.



profundidad con la que ha investigado en el subtexto de su personaje—, asistimos a la creación de una Medea rotunda en su caracterización e intensidad. La actuación de la actriz constituye el hecho más brillante y destacable en la película. Cuando su talento se alía con el del director ambos elaboran un «tipo» de Medea con tal maestría que llegan hasta el preciosismo. El resultado es una Medea «animal-serpiente» dotada de un «fiero instinto de atacar» primario e indomable: recordemos que la diosa Hécate era representada como cuerpo triforme, o bien a través de tres cabezas: perro, serpiente y caballo. Sobre las relaciones entre la mujer y la serpiente en referencia a lo erótico, en cuanto a la capacidad de transformación que conlleva desprenderse de la propia piel para renacer a un ser nuevo. Mircea Eliade indica que: «las relaciones entre la mujer y la serpiente adoptan formas distintas, pero en ningún caso quedan totalmente explicadas por un simbolismo erótico simplista. La serpiente tiene múltiples significados, y uno de los más importantes es su “regeneración.” La serpiente es un animal que se “transforma”. Son conocidas las divinidades mediterráneas, que se presentan con una serpiente en la mano ( Artemis, Arcadia, Hécate, Perséfone, etc.) Por ser lunar, es decir, “eterna”, y por vivir bajo tierra, encarnando (entre tantos otros) los espíritus de los muertos, la serpiente conoce todos los secretos, es la fuente de la sabiduría, entrevé el futuro»<sup>40</sup>. Proceso de regeneración que Medea —divinidad mediterránea al igual que Hécate— ha de sufrir para volver a ser la que era: Medea. Este hecho profundo e intrínseco al personaje es entendido y ejecutado de manera práctica y magistral por Zoe Caldwell en la creación del personaje. La influencia de la *Medea* senecana es en este punto evidente, como también lo es por la poderosa energía sexual que desprende el personaje. Las invocaciones que hace Medea a la diosa Hécate constituyen la tercera referencia esencial a la obra senecana.

La gestualidad de Zoe Caldwell, sus movimientos lentos y sinuosos, una atención siempre alerta al menor ruido y la salvaje concentración de sus pensamientos, obedecen de tal manera a esta fijación ondulante y segura de animal-serpiente, que este rasgo parcial en su trabajo se define como totalidad revelándonos la auténtica fuerza de Medea en el sentido otorgado a este término por Simone Weil en referencia a los verdaderos héroes: «la fuerza es lo que hace una cosa de cualquiera que le esté sometido. Cuando se ejerce hasta el extremo, hace del hombre una cosa en el sentido más literal, pues hace de él un cadáver. El verdadero héroe, el verdadero tema, el centro de la *Iliada*, es la fuerza. La fuerza manejada por los hombres, la fuerza que somete a los hombres, la fuerza ante la que se retrae la carne

<sup>40</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, A. Medinaveitia (trad.), Barcelona, Círculo de lectores, 1990, pp. 214-215.

de los hombres. El alma humana aparece sin cesar modificada por sus relaciones con la fuerza, arrastrada, cegada por la fuerza de que cree disponer, encorvada bajo la presión de la fuerza que sufre»<sup>41</sup>. Medea eleva su cabeza mitad serpiente, mitad pantera, y su mirada, – instantes antes recogida hacia su interior– se proyecta a través de sus ojos como si de hirientes flechas brillantes se trataran, alcanzando a los dioses. Su cerebro estalla con la fuerza de un rayo. Medea se tensa y retuerce por el odio como si una corriente se proyectara sobre su cabeza y atravesara su pecho, recorriendo todo su cuerpo hasta desembocar en la punta de los dedos. En ellos, una vez terminado su discurso apreciamos un último estertor, como si la energía salvaje que la atraviesa hubiese encontrado finalmente una salida. Aunque ésta sólo será momentánea, porque una fuerza animal de naturaleza desconocida volverá a invadirla nuevamente una y otra vez, alimentándose a sí misma y cobrando más fuerza con cada envite. Medea hierve a cada gesto peligroso. La actriz realiza un trabajo físico que brota de impulsos modulados, donde la musicalidad de la palabra emerge a partir de patrones rítmicos de respiración: una prosodia en la cual el ritmo natural del texto se apoya en imágenes muy elaboradas que Zoe Caldwell transmite con enorme fuerza emocional al público. Su palabra es densa. Medea mastica degustando cada palabra y su voz suena grave llena de matices. Su voz flexible palpita con un fondo primordial que amenaza con hacer que la tierra se abra ante nosotros en una erupción volcánica, desgarrada por la fuerza de una Medea olvidada de palabras que aconsejan su uso moderado: «un uso moderado de la fuerza, que es lo único que permitiría escapar al engranaje, exigiría una virtud más que humana, tan poco habitual como una constante dignidad en la debilidad. Por otra parte, la moderación tampoco carece de peligro; pues el prestigio, que constituye las tres cuartas partes de la fuerza, está hecho ante todo de la indiferencia orgullosa del fuerte por los débiles, indiferencia tan contagiosa que se comunica a quienes son objeto de ella»<sup>42</sup>.

En cuanto al decorado teatral dentro de esta película destaca la espectacularidad de su escenografía donde cada elemento está construido con un gran realismo con respecto a la Grecia del siglo IV a. C. en la que se sitúa la tragedia de Eurípides, pero donde además se aúna un efecto mágico y simbólico a través del efecto coreografiado de las luces, y su cuidada proyección sobre el escenario en los diferentes momentos dramáticos.

<sup>41</sup> Cfr. Simone Weil, *La fuente griega*, José Luis Escartín y María Teresa Escartín (trad.), Madrid, Editorial Trotta, 2005, p. 15.

<sup>42</sup> Simone Weil, *La fuente griega*, ed. cit., p. 29.

### **3.3. ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS BASADAS EN LA *MEDEA* DE EURÍPIDES**

**(1957 *Medea*, Sarah Ferrati; 1959 *Medea*, Judith Anderson;**

**2013 *Recycling Medea*, Asteris Kutulas)**

*Medea* de **Sarah Ferrati**



## 1. MEDEA DE SARAH FERRATI

La actriz Sarah Ferrati representó el papel de Medea en tres producciones. La primera de ellas fue en 1949 en el Teatro romano de Ostia bajo la dirección de Guido Salvini y en la que el texto de Eurípides fue traducido en verso por Ettore Romagnoli. La segunda producción se llevó a cabo en 1953 con la traducción en prosa escrita por Manara Valgimigli especialmente para Ferrati. La obra se estrenó en el Teatro Nuovo de Milán en 1954 y fue dirigida por Luchino Visconti. En 1956 la actriz representó nuevamente el papel de Medea. La producción fue retransmitida por televisión en el Canal Nacional. La actriz Sarah Ferrati dirige esta *Medea* para la televisión italiana en 1957 a partir de la traducción de Manara Valgimigli. En la película se rueda la representación que los actores realizan de la obra de Eurípides en el interior de un teatro. El decorado, el vestuario y la actuación responden a esquemas teatrales clásicos. Durante el rodaje en el encuadre se privilegia la perspectiva del espectador que se encuentra sentado en la sala, pero no se trata de teatro filmado: existen movimientos de cámara, cambios de plano, planos cortos, primerísimos planos y planos secuencia. Además, al guión de la película —que reproduce íntegramente el texto de Eurípides— se añaden contenidos dramáticos de gran interés en el montaje final. Nos referimos a la primera parte del film correspondiente al Acto primero en el texto de Eurípides, al que se añaden las escenas primera, cuarta y sexta con el objetivo de remarcar el desarrollo trágico de la acción y la inevitabilidad de un destino final trágico. También el último añadido actúa como colofón a la obra cinematográfica dando paso a los títulos de crédito: se trata de la escena diecisiete en la que se rueda un plano cenital de la escalera circular que da entrada a la casa de Medea, que vista desde arriba indica la trayectoria marcada por el círculo como símil de un destino al que es imposible escapar. La creación fílmica de estas imágenes no incluidas en el texto literario contribuyen de forma simbólica a aumentar su profundidad poética. Estas escenas están destinadas, además, a crear un ambiente de misterio como anticipo que prepara al espectador para la tragedia.

### *La película: ficha técnica*

1957. MEDEA

FICHA TÉCNICA: Italia. *Dirección:* Sarah Ferrati. *Traducción:* Manara Valgimigli. *Música:* Bruno Maderna. *Iluminación:* Alberto Sari. *Dirección de escena:* Mariano Mercuri. *Realización:* Anna María. *Asistente de Estudio:* Gianni Carminati. *Secretaria de producción:* Livia Eusebio. *Supervisión:* Claudio Fino.

FICHA ARTÍSTICA: Sarah Ferrati (Medea), Elvira Betrone (Nodriza), Augusto Mastrantoni (Pedagogo), Piero Carnabuci: (Creonte), Ivo Garrani: (Jasón) Annibale Ninchi: (Egeo), Antonio Pierfederici: (Mensajero), Adriana Innocéti, Didi Perego, Maria Grazia Santorene, Anna Santorini, Virginia Benati, Grazia Radicchi, Eleonora María Morana y Anna Maccari: (las mujeres de Corinto).

## 2. ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE EL TEXTO LITERARIO Y LA PELÍCULA

RELATO CINEMATOGRAFICO	OBRA TEATRAL
<p><i>Medea</i></p> <p>PRIMERA PARTE</p> <p>Secuencia 1: Presentación de la película.</p> <p>Añadido dramático</p> <p>Secuencia 2: Monólogo de la NODRIZA. La escena se desarrolla en la ciudad de Corinto, ante la casa de MEDEA.</p> <p>Secuencia 3: Aparecen los HIJOS de MEDEA en compañía del PEDAGOGO.</p> <p>Secuencia 4: Se trata de un plano cenital de la escalera que da entrada a la casa de MEDEA.</p> <p>Añadido dramático</p> <p>Secuencia 5: Seis de las ocho mujeres que forman el CORO dan voz a esta estrofa.</p> <p>Secuencia 6: Una música siniestra nos introduce en el interior de la casa de MEDEA.</p> <p>Añadido dramático</p> <p>Secuencia 7: Primer monólogo de MEDEA a las mujeres de Corinto.</p>	<p><i>Medea</i> de Eurípides</p> <p><i>Acto primero</i></p> <p>—</p> <p>pp.105-107</p> <p>pp.107-109</p> <p>—</p> <p>pp. 112-113</p> <p>—</p> <p>pp.113-115</p>
<p>Secuencia 8: Encuentro entre CREONTE y MEDEA.</p> <p>Secuencia 9: Segundo monólogo de MEDEA dirigido a las mujeres de Corinto.</p> <p>Secuencia 10: Esta secuencia corresponde al primer agón entre JASÓN y MEDEA.</p>	<p><i>Acto segundo</i></p> <p>pp.115-119</p> <p>pp.119-121</p> <p>pp.122-129</p>
<p>SEGUNDA PARTE</p> <p>Secuencia 11: Encuentro entre EGEO y MEDEA.</p> <p>Secuencia 12: MEDEA se dirige al CORO y al CORIFEO.</p>	<p><i>Acto tercero</i></p> <p>pp.130-134</p> <p>pp.135-137</p>

Secuencia 13: Segundo agón entre JASÓN y MEDEA.	pp.139-142
Secuencia 14: Monólogo de MEDEA a sus HIJOS.	<i>Acto cuarto</i>
Secuencia 15: El MENSAJERO da la noticia a MEDEA de la muerte de CREÚSA y CREONTE.	pp.145-147
Secuencia 16: La muerte de los NIÑOS.	pp.149-152
Secuencia 17: Plano cenital de la escalera circular	pp.156-160
Añadido dramático	—

### 3. TRADUCCIÓN DEL LENGUAJE LITERARIO AL LENGUAJE FÍLMICO: ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA ACCIÓN NARRATIVA Y FORMAL CONTENIDA EN LAS IMÁGENES

#### PRIMERA PARTE

##### ESCENA 1: Presentación de la película.

Sobre una superficie rugosa se deslizan en silencio los nombres que dan paso a la presentación de la película. Se trata del primer plano de una imagen fija inestable, como si hubiese sido rodada con la cámara al hombro, sin trípode. El plano se abre para adentrarse en el interior de un palacio griego ricamente adornado en el que sus habitantes, engalanados con sus mejores atuendos, se preparan para la celebración de la boda de Jasón. Al fondo, uno de los asistentes porta una máscara sobre su rostro. Una música de flauta nos introduce en este ambiente festivo y alegre. Como si de un invitado más se tratara, la cámara recorre la estancia, observando a los allí presentes, hasta que de repente fija su mirada sobre la máscara que veíamos al final de la sala y avanza hacia ella para encuadrarla en un primerísimo plano que delata una faz gigantesca y monstruosa. Como si de un duelo se tratara la máscara mira a su vez fijamente a cámara revelando así un primer horror, un temblor que la cámara casi no consigue sostener pues rápidamente retrocede y gira, enfocando al suelo: un adoquinado cubierto de sombras que nos anticipa lo tenebroso del relato que está por sobrevenir. Una música tétrica de tambores invade la escena. La cámara sube ahora temblorosa por una escalera desvencijada, oscurecida entre nieblas y sonidos cacofónicos, hasta llegar al portón que da entrada a la casa de Medea. Por fin se detiene.

## ESCENA 2: Monólogo de la Nodriza.

(La escena se desarrolla en la ciudad de Corinto, ante la casa de Medea).

La cámara se acerca interrogante al lugar en el que tendida sobre el pavimento se encuentra la Nodriza, que levanta la cabeza sobresaltada como ante la presencia de un extraño, para, a continuación, contar la terrible situación en la que se encuentra su señora Medea. Lo hace desde la ausencia de juicio, sólo movida por la compasión y el entendimiento. El autor anticipa las razones de Medea en boca de la Nodriza presentándola como víctima ante el espectador. Estas razones en boca de una anciana cuya motivación es el amor y la ternura resultan aún más convincentes y conmovedoras. La identificación con el dolor de Medea es tal que la Nodriza aparece en esta escena en la misma posición corporal que describe en su señora: la anciana yace con el rostro postrado en el solado y la mirada baja, llorando.

NODRIZA: «¡Ojalá que el casco de Argo no hubiera cruzado volando por las azuladas Simplégades hacia la tierra de los Colcos. [...] Pues así, nunca mi señora, Medea, hubiera zarpado hacia las torres de Yolco, herida en su corazón por el amor de Jasón. [...] Ahora, en cambio, todo le resulta hostil, y está dolida en lo que le es más querido, pues Jasón, después de traicionar a sus hijos y a mi señora, yace en el lecho real con la hija de Creonte, el que gobierna omnímodamente en este país. [...] Yace ella sin probar bocado, abandonando su cuerpo a los dolores, consumiéndose en lágrimas todo el tiempo, desde que se ha sabido injuriada por su esposo; ni alza su mirada, ni aparta de tierra su rostro. Y como roca o marina ola oye las advertencias que le hacen sus amigos. Excepto cuando, a veces, vuelve su blanquísimo cuello y llora consigo misma a su padre querido, su tierra, su casa, a los que traicionó para venirse con un hombre que ahora a ella ha ultrajado. [...] Odia a sus hijos, y no disfruta al verlos. Yo temo que ella vaya a tramar algo raro, pues su naturaleza es violenta, y no soportará ser maltratada. [...] ¡Ella es tremenda! Desde luego que con quien con ella se enemista no se llevará fácilmente la palma de la victoria. Mas he aquí que se acercan sus hijos, tras haber dado fin a las carreras, ajenos sus pensamientos a las desgracias de su madre: la mente de los jóvenes, en efecto, no suele conocer el sufrimiento»<sup>1</sup>

## ESCENA 3: Aparecen los hijos de Medea en compañía del Pedagogo.

Desde un decorado artificial con la Ciudad de Corinto al fondo llega el Pedagogo con los hijos de Medea cogidos de la mano. La escena está rodada como un plano secuencia en el que les vemos caminar hacia la entrada de la casa donde les aguarda la Nodriza que les recibe cariñosa. El Pedagogo se interesa por el sufrimiento de la anciana a la que cuenta que las desgracias no han acabado, ya que según ha oído decir Creonte quiere expulsar de

---

<sup>1</sup> Eurípides, *Medea*, Antonio Guzmán Guerra (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 2009, pp. 105-107.



Corinto también a los hijos de Medea.

PEDAGOGO: «¡Antigua sirviente de la casa de mi señora! ¿Por qué tan solitaria estás ahí junto a las puertas, lamentando contigo misma esas desgracias? ¿Cómo es que Medea ha querido quedarse sola, sin tu presencia?

NODRIZA: Anciano acompañante de los hijos de Jasón, para los buenos sirvientes es una desgracia que los asuntos de los señores rueden mal, y hace mella en sus corazones. Pues yo he llegado a tal grado de sufrimiento que he sentido deseos de venir aquí a confiar al cielo y a la tierra las desdichas de mi señora.

PEDAGOGO: Oí a alguien decir [...] que Creonte, soberano de este país, quiere expulsar de la tierra de Corinto a estos niños con su madre.

NODRIZA: ¡Oh hijos!, ¿oís cómo se porta vuestro padre con vosotros? Que no muera, pues es mi señor; pero desde luego que ha resultado ser un malvado con los suyos.

NODRIZA: Pasad dentro de la casa hijos, todo irá bien. Y tú mantenlos lo más apartados posible, y no los acerques a su enfurecida madre, pues ya la he visto mirar con ojos torvos, como si tramara algo. Y no mitigará su cólera, tenlo por seguro, antes de haber alcanzado a alguien»<sup>2</sup>

Las ESCENAS 4 y 6 servirán a la resolución de las acotaciones que hacen referencia al interior de la casa de Medea desde donde la oímos lamentarse.

ESCENA 4: Se trata de un plano cenital de la escalera que da entrada a la casa de Medea.

La casa vista desde arriba asemeja unos volantes circulares. El plano se corta para dar paso a un primer plano del círculo descrito por un vestido extendido sobre el pavimento sobre el que hay una corona de oro: es el vestido de boda de Medea y su manto, tendidos sobre el último tramo de la escalera situada en el interior.

MEDEA: «(Desde el interior) ¡Ay de mí!, ¡desgraciada yo, infeliz, qué sufrimientos! ¡Ay, ay de mí! ¿Cómo podría yo morir? ¡Ay, ay! Sufrí, desdichada, sufrí algo digno de grandes lamentos. ¡Oh hijos, malditos, de una odiosa madre, ojalá perezcaís con vuestro padre, y toda la casa se arruine!»<sup>3</sup>

ESCENA 5: Seis de las ocho mujeres que forman el Coro dan voz a esta estrofa. El Coro está formado por ocho mujeres de Corinto. En su intervención las mujeres irán alternando

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 107 y 189.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 109 y 110.

sus voces siguiendo el orden del texto de forma lineal.

CORO: Estrofa 1. «¿Oíste: «Oh Zeus, y tierra, y cielo», qué clamor modula esta desgraciada mujer? ¿Qué ansias del inaccesible lecho te dominan ahora, insensata? ¿Precipitarás sobre ti el final de tu muerte? ¡No supliques eso! Y si tu marido honra un nuevo lecho, eso es algo frecuente. No te irrites. Zeus te hará justicia en tu causa. No te consumas en demasía al llorar a tu marido»<sup>4</sup>

ESCENA 6: Una música siniestra nos introduce en el interior de la casa de Medea.

La sombra de Medea se proyecta sobre el traje de novia que veíamos en la escena 4, amenazante, con los brazos elevados, implorando a los dioses.

MEDEA: «(Desde el interior.) ¡Oh gran Temis, y venerable Ártemis!, ¿contempláis lo que estoy sufriendo, atada con solemnes juramentos a mi maldito esposo? Ojalá que a él y a su esposa consiga yo ver un día despedazados en su palacio, por las injusticias que osan inferirme, sin haber sido provocados»<sup>5</sup>

ESCENA 7: Medea, acompañada ahora de la Nodriza, aparece en escena.

En esta escena, rodada como plano secuencia, la Nodriza, que aconsejada por las mujeres del Coro momentos antes había entrado en casa, sale ahora acompañando a su señora. Presumiblemente ha logrado convencer a Medea para que hable a las mujeres de Corinto con el fin de que éstas puedan apaciguarla. Medea les dirige su parlamento deteniéndose una a una. Al principio no vemos su rostro, solo asistimos a la reacción que sus palabras producen en la cara de las mujeres a las que confía su desdichada situación, hasta el final en el que un primerísimo plano de sus ojos brillantes, centelleantes por el odio, cierra la escena. Medea vuelve a entrar en palacio.

MEDEA: «Mujeres de Corinto, he salido de casa para evitarme cualquier reproche vuestro. [...] En cuanto a mí, este inesperado asunto que me ha caído encima me ha partido el alma. Ida soy, y al haber perdido la alegría de la vida, busco morir, amigas. Pues en quien yo hacía residir todas mis esperanzas, mi esposo, ¡bien lo sabe él!, ha resultado ser el más ruin de los hombres. De todas las cosas, cuantas están vivas y tienen razón, las mujeres somos la más desgraciada criatura. [...] Lo primero debemos comprarnos un esposo [...] y si nuestro marido convive con nosotras sin aplicar la fuerza del yugo, la vida resulta envidiable. En caso contrario, mejor es morir. Y un hombre, cuando le supone un fardo convivir con los de casa, se marcha fuera, y acaba con el hastío de su corazón. Nosotras, en cambio, por fuerza tenemos que mirar a un solo individuo. Dicen que nosotras vivimos una vida sin

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

peligros en casa, mientras ellos combaten con la lanza. Pues tres veces preferiría estar firme junto a un escudo que parir una sola vez. [...] Por el contrario, yo estoy sola, en ciudad ajena, ultrajada por un hombre, como botín robada de una tierra bárbara, sin madre, ni hermano, ni parientes para cambiar de fondeadero esta desgracia. [...] Pero cuando te encuentran ultrajada en lo que a tu lecho concierne, no existe otra mente más asesina»<sup>6</sup>

#### ESCENA 8: Creonte-Medea.

Asistimos a la solemne entrada de Creonte seguido de sus soldados que, posicionados a ambos lados, rodean la entrada de la casa de Medea por completo. Es todo un ejército que delata el miedo que el anciano Creonte siente hacia la heroína. Las mujeres del Coro asisten atónitas a tal despliegue de fuerza y se arrodillan ante él en señal de sumisión. Creonte asciende con paso lento la escalera y se dirige a Medea. Una sola cámara sigue a los personajes que en muchos momentos quedan fuera de cuadro. Medea suplica al rey posicionándose en el tramo inferior de la escalera hasta que consigue su ansiado fin: Creonte le concede retrasar un día su marcha. La cámara desciende en un contrapicado mostrando a una Medea completamente postrada en el suelo. Creonte sale. Los soldados pasan a muy corta distancia, casi sobre ella. Cambio de plano. La cámara, ahora desde el suelo, recoge un primerísimo plano de la cara de Medea iluminada por la victoria.

CREONTE: «¡Eh, a ti, la de resentida mirada y con su esposo irritada, Medea, te conmino a marchar fuera de esta tierra, al exilio, llevándote contigo a tus dos hijos, y sin demoras! [...] Tengo miedo de que tu vayas a causar a mi hija un daño irreparable. [...]

MEDEA: «Si te consideran como superior a quienes parecen dominar los conocimientos más diversos, aparecerás en tu ciudad como alguien molesto. Yo misma comparto este azar, pues al ser una hábil sabia resulto odiosa a unos, y a otros, a su vez, hostil. [...] Uno solo, déjame permanecer sólo este día [...]»<sup>7</sup>

#### ESCENA 9: Segundo monólogo de MEDEA dirigido a las mujeres de Corinto.

Medea se levanta para hablar a las mujeres de sus planes de venganza, la cámara la sigue hasta el interior de la casa. EL Coro muestra su apoyo a Medea: las intervenciones de las mujeres se sucederán siguiendo el orden del texto de Eurípides: Estrofa 1, Antístrofa 1, Estrofa 2, Antístrofa 2.

MEDEA: «Por doquier es mi desgracia completa. ¿Quién lo negará? Mas esto no quedará todavía así, no creáis. [...] Mas él ha llegado a tal extremo de locura, que cuando le era posible copar mis planes expulsándome del país, me concedió continuar aquí este día, en el

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 113 y 115.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 116 y 117.

que dejaré cadáveres a tres de mis enemigos: al padre, a la joven y al esposo mío. [...] ¡No, por mi señora, a la que yo por encima de todas venero y como cómplice he elegido, por Hécate, que tiene un altar en lo más recóndito de mi hogar, no se alegrará ninguno de ellos de causar dolor a mi corazón»

CORO: ESTROFA 1. «Contra corriente fluyen las aguas de los sagrados ríos, y la justicia y todo gira al revés. Entre los hombres, engañosas decisiones, y ya no está vigente la confianza en los dioses. Circularán las leyendas hasta que mi vida alcance buena fama; ya llega el prestigio al linaje femenino. No por más tiempo la malsonante fama alcanzará a las mujeres. [...] ESTROFA 2. Ha desaparecido el prestigio de los juramentos, y el pudor ya no subsiste a la gran Hélade. Ascendió al cielo. Y a ti no te queda la casa de tu padre, desdichada, para cambiar de fondeadero contra tus males; y otra princesa más fuerte que tu lecho se ha asentado en palacio»<sup>8</sup>

ESCENA 10: Esta secuencia corresponde al primer agón entre Jasón y Medea.

Jasón aparece en escena casi corriendo, joven y atlético sube la escalera con aspecto desenfadado. Más tarde la cámara nos mostrará un primer plano contrapicado de Jasón mirando a Medea desde arriba, con sonriente desdén, ajeno a su dolor. Medea desde abajo se muestra acorralada y trata de esconderse entre los escalones que dan entrada a la casa. El odio y la indiferencia se alternan y brillan a la par en la mirada de un Jasón arrogante mientras bebe agua de una fuente. Se acerca y habla al oído a Medea, que intenta tocarle la cara, pero el rechazo de él provoca su caída. En un plano/contra-plano de la pareja, cuando Medea habla Jasón permanece sin rostro, de espaldas a cámara, indiferente a su dolor. Jasón se mueve por el espacio pavoneándose, complacido de sí mismo mientras la cámara le sigue. Abundan los planos medios de la pareja. Lo que sí nos muestra la directora son los ojos de Medea mirando directamente a cámara en un primerísimo plano y su reacción ante lo que su marido le dice al oído. Medea le recuerda que le salvó, enumerando todo a lo que debió renunciar por él. En este momento se arranca la corona de la cabeza como símbolo de los sacrificios que ha realizado por su amor, renunciando incluso a ser princesa de la Cólquide. Medea huye al interior de la casa. Las mujeres del Coro acuden en su ayuda y rodean a Jasón: incluso una de ellas, el Corifeo, le increpa. Jasón enfurecido se dirige a Medea, que ahora se encuentra apoyada en la pared, y agresivo la arrincona. Ella logra escapar. Las mujeres están ahora a su espalda, protegiéndola. Jasón sale.

Eurípides da el mismo número de versos a ambos parlamentos, 46, para acentuar

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 119 y 122.

así la tensión entre ambos protagonistas.

JASÓN: «No es ahora cuando por primera vez he visto, sino muchas veces antes, cuán irremediable mal resulta una cólera rigurosa. [...] Yo permanentemente he intentado aplacar la cólera de los irritados soberanos, y quise que te quedaras. Pero tú no desistes de tu locura, ultrajando permanentemente a los soberanos. De ahí que serás expulsada de esta tierra [...] aquí estoy, mujer, preocupándome de tu suerte, a fin de que no marches al exilio indigente con tus hijos, ni necesites de nada [...] de suerte que los mortales deberían engendrar a sus hijos de cualquier otra forma, sin que existiera la femenina estirpe, y así no existiría desgracia alguna para los hombres. [...] Mas yo pongo a los dioses por testigo de que quiero socorridores en todo a ti y a tus hijos»

MEDEA: «No es, desde luego, esto valor ni atrevimiento: mirar de frente a los amigos tras haberlos maltratado, sino el mayor de todos los vicios del hombre: la desvergüenza. [...] Yo te salvé [...] Y a la serpiente que siempre insomne, guardaba el vellón puro de oro cubriéndolo con los múltiples repliegues de sus anillos, le di muerte, e hice brillar una luz para ti salvadora. Yo misma traicioné a mi padre y mi casa para ir contigo a Yolco [...] La confianza en los juramentos ya no existe, y no puedo saber si tu crees que los dioses de entonces ya no mandan, o que entre los hombres hay ahora nuevas leyes [...] Pues, a mi juicio, quien es injusto y resulta hábil en el uso de la palabra, es reo del máximo castigo. [...] ¡Marcha! Pues estás preso del vivo deseo de tu joven esposa, al haber permanecido tanto tiempo fuera de la vista de la casa. ¡Celebra la boda!, pues tal vez-con ayuda de la divinidad se anunciará- estás celebrando una boda tal, que pronto te arrepentirás»<sup>9</sup>

Medea entra en la casa seguida por el Coro. La cámara hace un barrido de las mujeres alineadas en la pared del pasillo, dando voz de forma consecutiva a la Estrofa 1, Antístrofa 1, Estrofa 2, Antístrofa 2. Oímos la voz de Egeo saludando desde el exterior. Esta vez es la cámara la que retrocede haciéndose a un lado para dejar pasar a Medea, que se dirige a su encuentro.

## SEGUNDA PARTE

ESCENA 11: Medea encuentra a Egeo en un campo de trigo cercano a la casa.

Egeo aparece vestido de blanco, con la actitud de un anciano benigno y sabio. Medea se postra ante él. Egeo hablará siempre desde una posición superior aunque no dominante.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp.122 y 129.



MEDEA: «¡De palabra, no; pero está dispuesto a soportarlo! (Postrándose ante Egeo.) Mas, te suplico, ¡por tu mentón y por tus rodillas!, transformada en suplicante tuya, ¡compadécete, compadécete de mi, desgraciada! ¡No consientas verme abandonada y desterrada! ¡Acógeme en tu tierra, al hogar de tu casa! Y que del mismo modo resulte satisfecho por la divinidad tu deseo de descendencia, y tú mismo mueras feliz. ¡No sabes qué hallazgo es el que aquí has hallado! Pondré fin a tu esterilidad, y haré que puedas engendrar hijos. Tales son los fármacos que conozco»

EGEO: «Por varias razones estoy resuelto a concederte este favor, mujer. En primer lugar, por los dioses; luego, por los hijos cuyo nacimiento me anuncias, pues a este propósito soy yo por completo impotente. Mis planes son los siguientes: cuando te presentes en mi país, intentaré protegerte como mi huésped, según es lo justo»<sup>10</sup>

Se establece un acuerdo entre ambos: Egeo auxilia a Medea y ella promete a Egeo lo que más desea: descendencia. Medea se protege así de forma premeditada anticipándose a las consecuencias de su crimen.

De nuevo el Coro y el Corifeo alineados alrededor del camino escoltan la salida de Egeo.

CORIFEO: «(Dirigiéndose a Egeo, mientras éste sale de la escena.) ¡Ea! Que el hijo de Maya, el dios que acompaña a los caminantes, te acerque a tu casa, y que llesves a cabo aquello que con tanto ardor deseas, puesto que un hombre de buen corazón, Egeo, me has demostrado ser»<sup>11</sup>

ESCENA 12: Medea se dirige al Coro y al Corifeo.

MEDEA: «¡Oh Zeus, y justicia de Zeus, y luz del Sol! Ahora felizmente seremos victoriosas sobre nuestros enemigos, amigas, y en camino de ellos ya estamos. [...] Voy a contarte ya todos mis planes. [...] Primero enviaré a Jasón a una de mis criadas con el ruego de que acuda a verme. [...] Le pediré que mis hijos se queden aquí [...] Pues los voy a enviar con

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp.131 y 134.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 135.

unos regalos en sus manos: un delicado peplo y una corona de oro trabajado. Y cuando haya tomado estos adornos y sobre su cuerpo se los ponga, de mala manera perecerá ella, y cualquiera otro que toque a la joven. [...] Y me echo a llorar ante la acción que a partir de aquí tengo que llevar a cabo. Voy, en efecto, a dar muerte a mis hijos. [...] Y tras haber hundido toda la casa de Jasón, saldré del país, huyendo de la matanza de mis hijos queridísimos, y cargando con la responsabilidad de la más impía acción. [...] Que nadie me considere insignificante, ni débil, ni indolente, sino de modales muy distintos: dura para mis enemigos, y para mis amigos benévola. Pues la vida de personas de tal clase es la más gloriosa.

CORIFEO: «Ya que nos has hecho partícipe de tu plan, y porque quiero ser útil, y colaborar con las leyes de los hombres, te prohíbo que ejecutes eso»<sup>12</sup>

Medea entra en casa cerrando la puerta tras ella, ajena a las súplicas del Coro, que desde fuera le ruega que no cometa la acción que ha anunciado.

ESCENA 13: Segundo agón entre Jasón y Medea.

Entra Jasón en escena. El pedagogo le abre la puerta. Medea está sentada junto a sus hijos en la escalera interior de la casa. Con gesto tranquilo, por momentos sonriente, le pide perdón por su comportamiento y se culpa a sí misma atribuyendo su actitud anterior a la debilidad inherente a las mujeres. Medea llora haciéndose pasar por víctima, débil y temblorosa. Jasón la escucha receloso en un primer momento, finalmente cae en la trampa y cree en sus disculpas.

MEDEA: «Al meditar estas cosas me di cuenta de mi gran imprudencia, y que era vano mantenerme irritada. Así pues ahora te elogio, y me parece que actúas con sensatez al habernos conseguido esta alianza. [...] Pero somos lo que somos, no diré una calamidad, sólo mujeres. Te ruego que me disculpes. [...] ¡Oh hijos, hijos, aquí, [...] salid, abrazad y dirigid la palabra a vuestro padre conmigo, [...] pues paz tenemos, y ya el rencor se acabó. [...] Para que los niños puedan ser educados con tus propias manos, suplica a Creonte que no sean desterrados. [...] ruégale a tu esposa que pida a su padre que los niños no sean desterrados. [...] Y yo misma voy a colaborar contigo en esta tarea tuya. Pues le enviaré unos presentes que, con mucho, estoy segura, son los más bellos de cuantos tienen ahora los hombres, [un sutil peplo y una corona de oro trabajado] que le llevarán los niños.»

JASÓN: «Elogio mujer, esto de ahora, y no te reprocho lo de antes. [...] Pues es natural que el linaje femenino monte en cólera contra el marido que se busca un nuevo matrimonio. [...] Y a vosotros hijos [...] Pues creo que vosotros tendréis la primacía de esta tierra de Corinto con vuestros hermanos futuros»<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 136 y 137.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 141 y 142.

Es entonces cuando Medea lleva a los niños hasta su padre y les entrega los regalos que han de ofrecer a Creúsa.



Jasón se muestra contento, satisfecho por el cambio que se ha obrado en Medea, que abre un baúl del que saca el manto que veíamos en la escena cuatro como ofrenda a los recién casados. Los niños portando el baúl, y acompañados por el padre, abandonan la escena.



Se escucha una música de piano que da paso a un barrido de cámara sobre las mujeres del Coro y el Corifeo que se encuentran alineadas en la pared. Los movimientos de cámara y de los actores responden a una coreografía ejecutada con una gran precisión donde se da voz a cada personaje del Coro, buscando la intensidad dramática a través del acercamiento en primerísimos planos a los nueve personajes femeninos.



ESCENA 14: El Pedagogo entra con los Niños cogidos de la mano. Medea se arrodilla ante ellos llorando.



A medida que se acerca el fatal desenlace de la obra, comenzamos a asistir a una actuación cada vez más forzada por parte de la actriz Sarah Ferrati que, obligada a aumentar la intensidad dramática interna requerida por el personaje ante la inminente catástrofe, realiza una búsqueda formal y externa, lo que convierte su trabajo actoral en falso y carente de profundidad. De acuerdo con Robert Abirached cabe preguntarse acerca de qué es la verdad en escena: «es la conformidad de las acciones, de los discursos, de la figura, de la voz, del movimiento, del gesto, a un modelo ideal imaginado por el poeta». Abirached define este proceso como el paso de lo abstracto a todas sus posibles concrecciones: «el teatro no comienza sino en el trayecto de la potencia al acto, de la idea a la materia, y este trayecto por definición es plural, puesto que debe ser realizado por sucesivos terceros. De ahí no se sigue que el director de escena y el actor puedan hacer cualquier cosa a partir de la materia prima de una obra, la cual opone siempre unos elementos fijos a la movilidad del escenario: no puede funcionar sino según combinaciones respetuosas con su lógica, que se descubrirá de manera más segura en la materialidad del texto que en los pensamientos que expresa. Encarnación y actuación obedecen a elementos dados estrictos, no intelectuales, que imponen a la interpretación su propia objetividad»<sup>14</sup>. No ocurrirá esto en el caso que nos ocupa, donde la actriz Sarah Ferrati da vida a una Medea que habla con entonaciones bien moduladas pero vaciadas de emoción verdadera, lo que provoca que los hijos

<sup>14</sup> Cfr. Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Borja Ortiz de Gondra (trad.), Asociación de Directores de Escena de España, 2011, p. 76.

pequeños a los que habla en esta escena (debido a que la naturaleza misma de la niñez es ajena a la falsedad) se rían de la madre y miren alternativamente a cámara y luego a la actriz, sin creérsela. Medea grita y se dirige a ellos implorando en una actuación de una gestualidad ridícula.

MEDEA: «¡Oh desdichada de mí por mi orgullo! En vano, oh hijos, os he criado [...] En verdad que tenía puestas, desdichada de mí, muchas esperanzas en vosotros: que me alimentaríais en mi vejez, y que una vez muerta, con vuestras manos me amortajaríais; [...] ¡Ay, ay! ¿qué haré? Pues mi corazón desfallece, mujeres, al ver el brillo de los ojos de mis hijos. No podría. ¡A paseo mis anteriores planes! Sacaré de esta tierra a estos hijos míos. ¿Por qué tengo que, por hacer sufrir a su padre, con la desgracia de ellos, procurarme yo misma un mal que es el doble? [...] ¡Pero bueno! ¿Qué es lo que pasa? ¿Es que quiero ser el hazmerreír de mis enemigos por haberlos dejado impunes? [...] Comprendo qué clase de crimen voy a llevar a cabo, pero mi pasión es superior a mis reflexiones, como que ella resulta ser la causante de las mayores calamidades para los hombres»<sup>15</sup>

No veremos en el rostro de la actriz una sola lágrima ni aun en los momentos de mayor dramatismo. Su llanto fingido responde a una actuación teatral efectista: técnica teatral antigua con voces bien proyectadas pero falsas, donde las emociones nunca llegan a ser auténticas. En este sentido nos aleccionan las sabias palabras de Antón Chéjov: «nunca se debe mentir. El arte tiene esta grandeza particular: no tolera la mentira. Se puede mentir en el amor, en la política, en la medicina; se puede engañar a la gente, incluso a Dios; pero en el arte no se puede mentir»<sup>16</sup>.

ESCENA 15: El Mensajero da la noticia a Medea de la muerte de Creúsa y Creonte.

Una vez más asistimos a una intervención sobreactuada en el personaje de Medea, que grita alzando los brazos fuera de tono. Vemos también una actuación engrandecida hasta el esperpento en el personaje del Mensajero que, con el objetivo de dotar a la narración épica de un mayor dramatismo teatral, exagera la descripción de los acontecimientos para elevar su contenido trágico. Esta interpretación lejos de conseguir una mayor conmoción en el espectador, contribuye por el contrario a que a éste no le afecten emocionalmente los hechos narrados, por el mero hecho de no obedecer su actuación a una verdad artística.

<sup>15</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit, pp. 145 y 147.

<sup>16</sup> Antón P. Chéjov, *Sin trama y sin final. 99 consejos para escritores*, Edición de Piero Brunello, Barcelona, Alba Editorial, 2011, p. 57.  
(Carta sin fecha [¿1900?]) Citada en F. Malcovati, “Introduzione”, en Antón Chéjov, *Racconti*, Garzanti, Milán, 1996, vol. I, p. XXV.

Una narración sincera en la que el actor no busque emocionar, sino en la que de manera neutra imagine los hechos, estaría sin duda más cerca de conmovernos. Y sería también una forma más efectiva de acercar la narración descriptiva épica a la acción dramática.

MENSAJERO: «Colocándose la corona de oro sobre sus bucles, se acicalaba su cabello en un bruñido espejo, levemente sonriendo ante la imagen sin vida de su cuerpo. [...] Ella, desgraciada, lanzó un grito terrible al recuperarse de su mudo y misterioso trance. Pues era doble la desgracia que la había asaltado: la dorada diadema con la que se había tocado su cabeza lanzaba un torrente prodigioso de fuego devorador, y los sutiles peplos, regalos de tus hijos, se cebaban en las blancas carnes de la infortunada. Intentaba huir, levantándose de su asiento, abrasada, agitando la cabellera y su cabeza, ya a uno, ya a otro lado, queriendo desprenderse de la corona. Más el oro mantenía ajustadamente su trabazón, y el fuego, cuanto más agitaba los cabellos, acrecentaba su llama, el doble más. Se desploma al suelo vencida por su desgracia [...] la sangre manaba de lo alto de su cabeza, mezclada con el fuego, y sus carnes se desprendían de los huesos, como las dentelladas del veneno. [...] Mas su desventurado padre, desconocedor de la desgracia, entrando precipitadamente en la casa cae de bruces sobre el cadáver. Y al punto lanzó un grito de dolor, la abrazó con las manos y la besaba [...] y una vez que ya puso fin a sus trenos y sollozos, al intentar recuperar su anciano cuerpo, quedó adherido, como una yedra a unas ramas de laurel, a los sutiles peplos. Se suscitó un extraordinario combate, pues él quería levantar su rodilla, mas ella lo retenía. Y cada vez que tiraba con fuerza se desgarraba sus ancianas carnes de los huesos. Al cabo de un rato, desistió, y el infeliz entregó su vida, pues no pudo imponerse a la calamidad. Y yacen muertos la hija y su anciano padre, el uno junto a la otra. [...] Los asuntos humanos, no es ahora la primera vez, los considero una sombra, y sin temor diría que los mortales que tienen fama de sabios e indagadores de profundas teorías son los que se merecen mayor fama de locos. Pues entre los mortales no hay ningún hombre feliz. Cuando la prosperidad fluye copiosamente, alguno podrá ser más afortunado que otro, pero feliz no»<sup>17</sup>

Interviene el Coro y el Corifeo por orden: Estrofa 1, Antístrofa 1, Estrofa 2, Antístrofa 2.

#### ESCENA 16: La muerte de los Niños.

En esta escena Sarah Ferrati logra una actuación verdadera, al menos en su superficie, a pesar de la técnica teatral en la que basa su trabajo. El asesinato de los hijos se produce fuera de escena. Jasón sube corriendo la laberíntica escalera que da entrada a palacio cuando una luz intensa le deslumbra, como símil de las llamas que asolan la casa de Medea, que ya se encuentra en el tejado con los cuerpos inertes de sus hijos a ambos lados. La cámara se sitúa al frente mostrándonos a una Medea difuminada, en un efecto técnico

<sup>17</sup> Eurípides, *Medea*, ed. cit., pp. 150 y 152.

creado para asemejar el humo que la envuelve y tras el que su imagen lentamente se oscurece hasta desaparecer por completo.

MEDEA: «A tu corazón, en efecto, he devuelto el golpe, como debía. [...]Sábelo bien: El dolor me libera, con tal de que tú no rías. [...]Eso sí que no. Pues yo misma los enterraré con estas manos, llevándolos al santuario de Hera, [...]Aún no es nada tu llanto. Aguarda todavía tu vejez»

JASÓN: «¡Oh Zeus!, ¿oyes cómo soy rechazado?, ¿qué ofensas recibimos de parte de esta abominable e infanticida leona? Mas en la medida en que me es posible y puedo, lloro ante esto e invoco a los dioses, poniendo por testigo a la divinidad de cómo, tras haber dado muerte a mis hijos, me impides tocarlos con mis manos y enterrar sus cadáveres. Ojalá nunca yo los hubiese engendrado, para verlos perecer bajo tus golpes»<sup>18</sup>

Jasón cae al suelo. La cámara hace entonces un barrido desde el cuerpo abatido de Jasón hasta el final circular de la escalera que veíamos al principio de la película y queda fija, petrificada. Durante este recorrido se escuchará la última intervención del Corifeo, que será, como en Eurípides, el personaje que cierre la obra.

CORIFIEO: «De muchos sucesos, Zeus en el Olimpo es el dispensador, y muchas cosas ejecutan los dioses inesperadamente. Lo que se esperaba no se cumplió, en cambio, de lo inesperado encontró la solución un dios. Tal ha resultado el asunto»<sup>19</sup>

El círculo descrito por la escalera es utilizado como metáfora que sirve a varios propósitos. Por un lado, la estructura circular marca un tipo de desarrollo dentro de la historia: el círculo para cerrarse debe acabar exactamente donde comenzó. El destino aparece marcado desde el principio como hecho al que no es posible escapar. Y por otra parte nos remite al vestido de novia de Medea, aunando ambos significados, pues el vestido sirve a su vez como instrumento esencial para el cumplimiento de un destino ya implícito desde el comienzo de la obra.

La estructura del guión cinematográfico se corresponde en su totalidad con la del texto de Eurípides, excepto por los añadidos dramáticos a la primera parte de la película y la escena final.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 156 y 160.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 160.

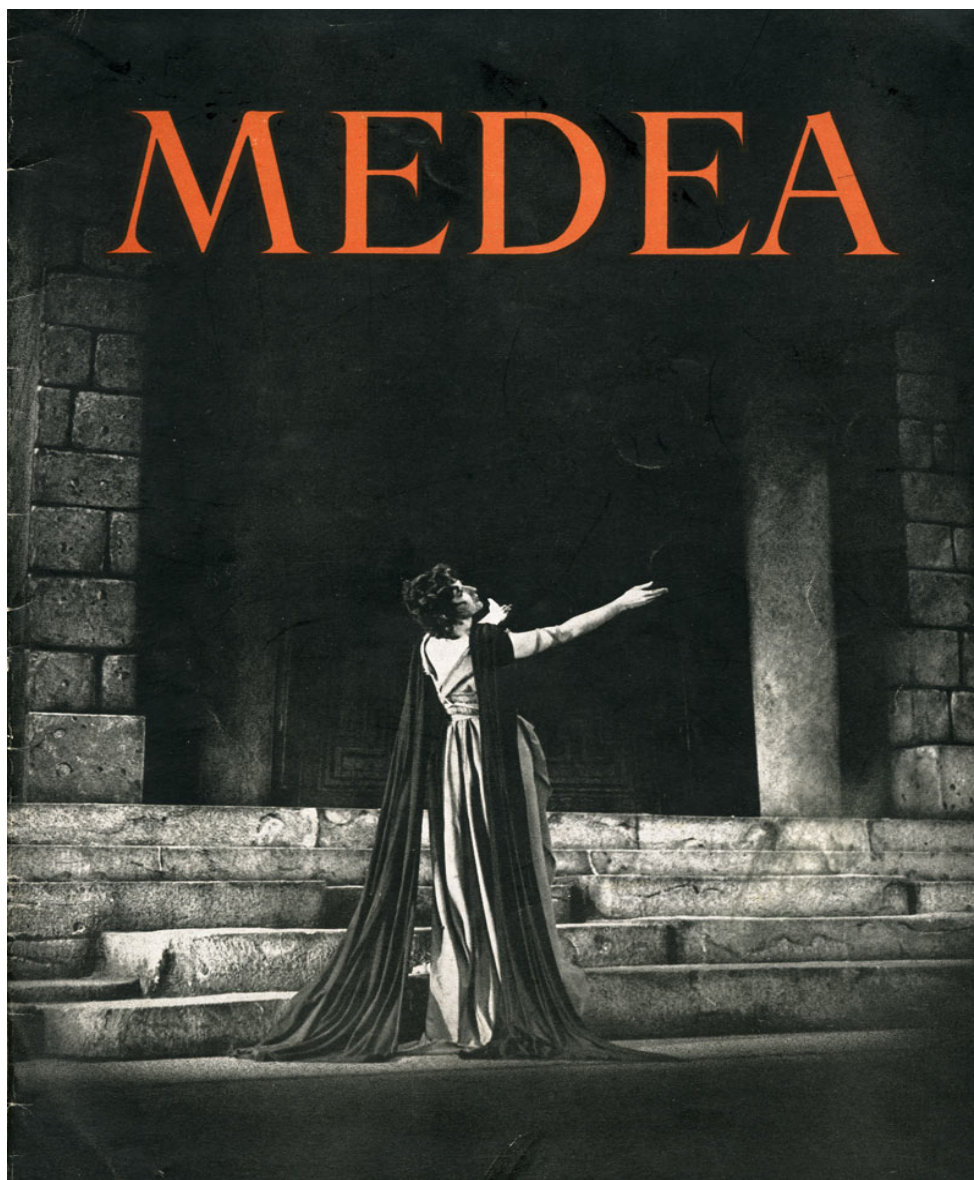
#### 4. MODIFICACIONES EN LA LINEA DE PENSAMIENTO DE LOS PERSONAJES Y SUS IMPLICACIONES

En lo que se refiere a la línea de pensamiento de los personajes, los actores pretenden reproducir fielmente el texto literario. Sin embargo, el trabajo sobre el subtexto es nulo, de donde resultan actuaciones convencionales, enmarcadas en la tradición del gesto grandilocuente y exagerado que acompaña a la palabra, pero que se manifiesta como pura formalidad desconectada del contenido. Tomadas en su conjunto estas actuaciones destacan por responder a la orquestación de una marcada coreografía en cuanto a las posiciones que ocupan los actores en el escenario. Como si la rigidez del planteamiento hubiese secado la vida sobre el escenario. Los actores gesticulan y hablan con una total ausencia de espontaneidad y verdad, lo que convierte sus actuaciones en clichés amanerados. Especialmente exagerada resulta la actuación que Sarah Ferrati hace de Medea. La dirección pretende responder a un montaje tradicional en el que descripción y narración se unifican dentro la película siguiendo fielmente el texto de Eurípides, pero cuyo resultado ejemplifica el reproche que Aristóteles hace en su *Poética* al arte del actor, cuando condena la gesticulación escénica exagerada de los malos actores: «la tragedia tendría así el defecto que los antiguos actores echaban en cara a sus sucesores: a causa de una acción escénica exagerada, Mynisco trataba a Calípides de simio, y la misma reputación se tiene respecto a Píndaro. La inferioridad de los segundos respecto a los primeros sería precisamente una inferioridad del arte trágico en su totalidad respecto a la epopeya. Se dice, pues, que esta se dirige a espectadores selectos, que no necesitan representación plática, y la tragedia se dirige a espectadores mediocres, que la necesitan. Pero, primero, el reproche no atañe al arte del poeta, sino al arte del actor. En segundo lugar, no hay que condenar toda clase de gesticulación, si es verdad que no hay que condenar la danza, sino lo que hay que condenar es la gesticulación de los malos actores; este es el reproche que se hacía a Calípides y el que se hace hoy a otros, diciendo que imitan a mujeres de baja condición»<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Aristóteles, *Poética*, Francisco de P. Samaranch (trad.), Madrid, Editorial Aguilar, 1982, pp. 1165 y 1166.

*Medea* de Judith Anderson



## 1. LA BRILLANTE CARRERA DE LA ACTRIZ JUDITH ANDERSON

Judith Anderson, cuyo nombre original era Frances Margaret Anderson, nació en Adelaida, capital del Estado de Australia meridional, el 10 de febrero de 1898, y murió el 3 de enero de 1992 a los 93 años en Santa Bárbara, California, Estados Unidos. Estudió en la Norwood High School de su ciudad natal y se inició en el teatro con Julius Knight, con quien viajó en 1918 por Australia y América. Después de su primer gran éxito en Nueva York, en *Cobra*, 1924, interpretó el papel de Nina Leeds en *Extraño Interludio* de Eugene O'Neill, 1928. A principios de la década de 1930 ya se había convertido en una de las actrices de teatro con más talento de su época, llegando a ser una gran estrella en Broadway durante los años 1930, 40 y 50. Son memorables sus interpretaciones de Gertrudis, junto a John Gielgud como Hamlet, en 1936, y en el papel de Lady Macbeth, en Londres en 1937 y en Nueva York en 1941. Anderson también apareció en casi 30 películas. Sus papeles más conocidos son la señora Danvers en *Rebeca* dirigida por Alfred Hitchcock, 1940, papel en el que interpretaba a una malévola ama de llaves por el que fue nominada al Oscar como mejor actriz de reparto. Otras películas en las que intervino fueron: *Paseo del Rey*, 1941; *Edge of Darkness*, 1943 y *El extraño amor de Martha Ivers* (1946). En 1960 fue nombrada Dama Comandante del Imperio Británico. En 1954 consiguió un Emmy por su interpretación en la serie *Hallmark Hall of Fame*, de la cadena de televisión NBC.

## 2. LA PELÍCULA MEDEA

En 1959 triunfó como Medea en una versión de la tragedia de Eurípides escrita por el poeta Robison Jeffers y producida por John Gielgud, quien interpretó a Jasón; con Morris Carnovsky en el papel de Creonte y Aline MacMahon en el de la Nodriza. La producción de Broadway fue de 214 actuaciones, con una gira de ocho meses. Judith Anderson ganó por esta actuación el premio Tonny a la mejor actriz.



La escena que analizaremos corresponde al agón entre Creonte y Medea correspondiente al Acto Segundo en la obra de Eurípides, en la que destaca por su soberbia brillantez la actuación de la actriz Judith Anderson. Una cámara fija enfoca a los actores acercando o alejando el objetivo marcado según conviene, con panorámicas imperceptibles que nos permiten seguir el curso de la historia en un tempo y latir perfectamente coreografiados. Medea asegura a Creonte que no debe temer nada pues la belleza de Creúsa tan amada por todos ya sabía ella que pronto iba a ser apreciada también por Jasón. Dulces palabras oye Creonte por su boca que sin embargo, no cree cuando le vemos revolverse violento hacia ella para ordenarle abandonar Corinto. La Nodriz permanece arrodillada, escondida detrás de su señora. Es entonces cuando Medea avanza hasta Creonte para suplicarle el breve espacio de tiempo de un día, necesario para preparar su marcha y despedirse de sus hijos. Eleva sus brazos hacia él suplicante con voz llorosa. Finalmente Creonte le concede la ansiada demora y sale de escena. Es entonces cuando Medea confiesa al Corifeo sus verdaderos planes.

#### CREONTE-MEDEA

CREONTE: «¡Eh, a ti, la de resentida mirada y con su esposo irritada, Medea, te conmino a marchar fuera de esta tierra, al exilio, llevándote contigo a tus dos hijos, y sin demoras! [...] Tengo miedo de que tu vayas a causar a mi hija un daño irreparable. [...]»

MEDEA: «[...] Si te consideran como superior a quienes parecen dominar los conocimientos más diversos, aparecerás en tu ciudad como alguien molesto. Yo misma comparto este azar, pues al ser una hábil sabia resulto odiosa a unos, y a otros, a su vez, hostil. [...] Uno solo, déjame permanecer sólo este día. [...]»

MEDEA (Al Corifeo): «Mi desgracia es completa. ¿Quién lo negará? Mas esto no quedará así, no creáis. A los recién casados aún aguardan nuevas pruebas y a sus parientes no pequeñas penas. ¿Crees que yo habría adulado a éste, si no fuera porque obtengo algún



provecho o maquino algo? [...] Más él ha llegado a tal extremo de locura que, cuando le era posible copar mis planes expulsándome del país, me concedió continuar aquí este día, en el que dejaré cadáveres a tres de mis enemigos: al padre, a la joven y al esposo mío»<sup>1</sup>



Judith Anderson en el papel de *Medea*

La voz de Judith Anderson, maravillosamente modulada, atraviesa todos los registros dramáticos exigidos por la escena, pasando de la súplica tiernamente compungida hasta el grito que estalla violento, para nuevamente contenerse en un susurro ahogado en lágrimas. La gestualidad de la actriz acompaña su voz donde la organicidad de su cuerpo acentúa el efecto con movimientos dotados de una gran intensidad dramática. Aunque la técnica actoral de Anderson es antigua, no se aparta por ello de la verdad, de donde resulta una actuación enormemente conmovedora. La actriz persigue su objetivo durante la totalidad de la escena –como abono subterráneo sobre el que cultiva su personaje–, haciéndolo crecer. Y nos invita a seguirla como lo hacen todos aquellos creadores que –en palabras de Chéjov– consideramos inmortales. «Recuerde que los escritores a los que consideramos inmortales o simplemente buenos y que nos embriagan tienen una característica común y bastante importante: avanzan en una dirección determinada y nos invitan a seguirlos, y nosotros sentimos, no con la mente sino con todo el ser, que tienen un objetivo, como la sombra del padre de Hamlet, que tenía un motivo para aparecerse y

<sup>1</sup> Eurípides, *Medea*, Antonio Guzmán Guerra (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 2009, pp. 115 y 119.

turbar la imaginación de quien le veía»<sup>2</sup>.



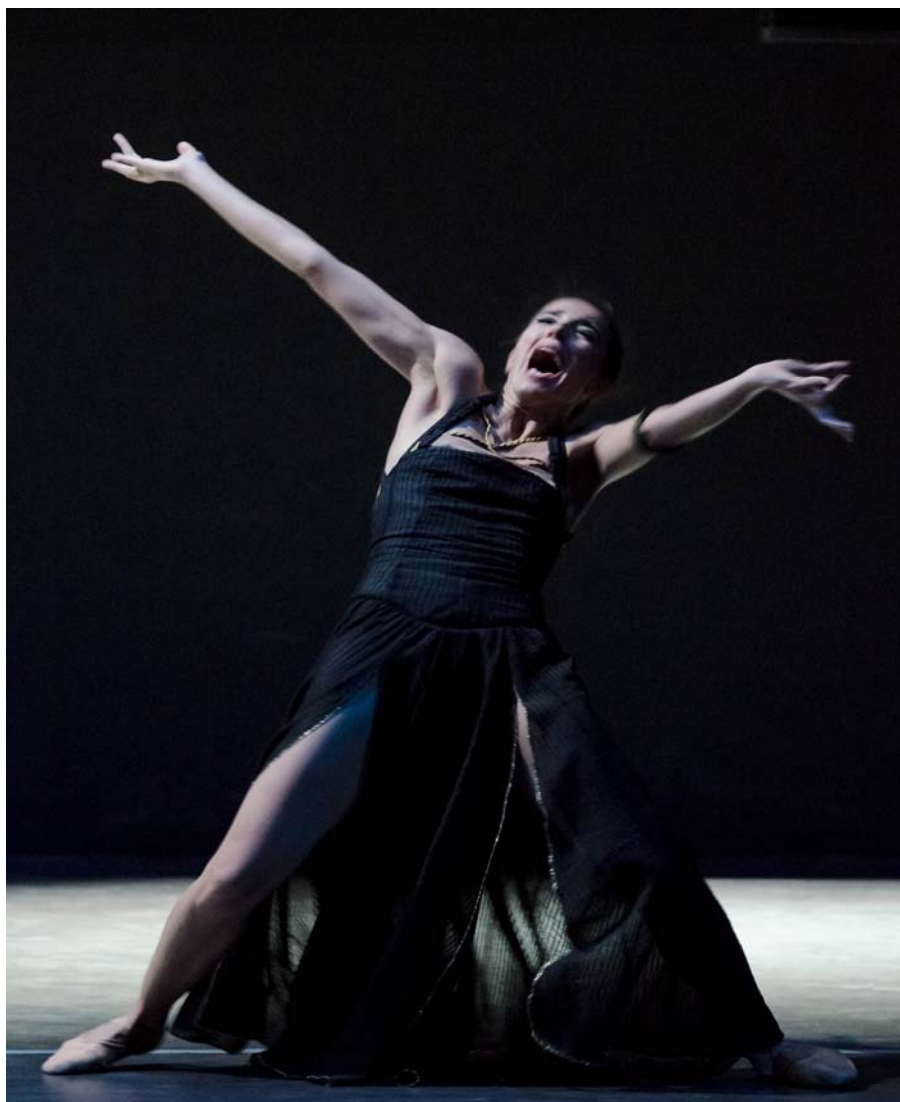
Judith Anderson y John Gielgud como *Medea* y *Jasón*

Los momentos de mayor intensidad en los *Judith Anderson* eleva los brazos invocando a Hécate, recuerdan, aunque en menor grado, la interpretación que Zoe Caldwell hizo de Medea en 1982 bajo la dirección de Mark Cullingham, representación en la que la propia Judith Anderson interpretó el papel de la Nodriza. Este recuerdo está provocado por la connotación animal de la que está dotada su actuación, que ondula entre lo salvaje y la suavidad de un susurro no menos aterrador, para terminar estallando en una carcajada enloquecida y sabiamente modulada. Nos parece posible que Zoe Caldwell encontrara en esta Medea interpretada por Judith Anderson una poderosa fuente de inspiración desde la que abordar su posterior interpretación del personaje.

---

<sup>2</sup> Antón P. Chéjov, *Sin trama y sin final. 99 consejos para escritores*, Victor Gallego Ballester (trad.), Barcelona, Alba Editorial, pp. 57 y 58. (A. Alekséi Suvorin, Méliojov, 25 de noviembre de 1892)

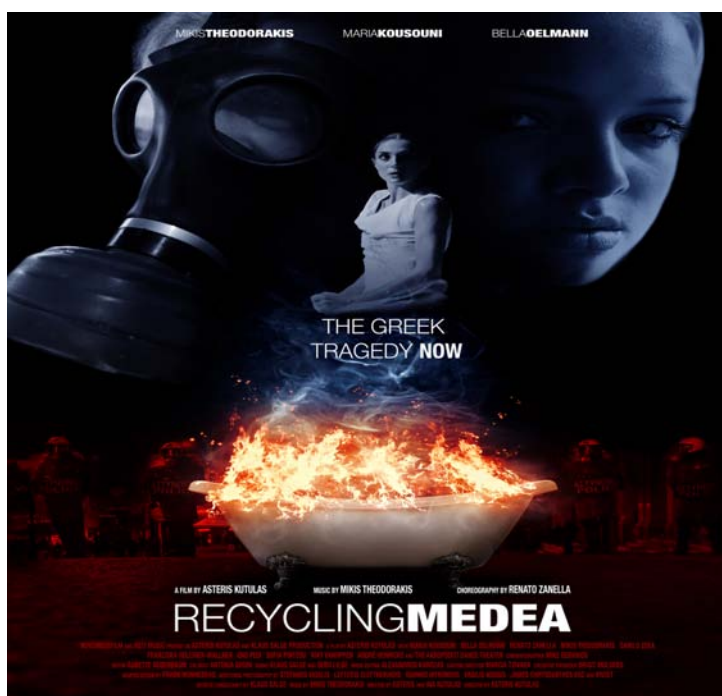
*Medea* de Asteris Kutulas



## 1. Recycling MEDEA

«Desde la revolución industrial, la historia de la economía mundial se había caracterizado por un progreso técnico acelerado, por el crecimiento económico continuo, aunque desigual, y por una creciente «mundialización», que suponía una división del trabajo, cada vez más compleja, a escala planetaria y la creación de una red cada vez más densa de corrientes e intercambios que ligaban a cada una de las partes de la economía mundial con el sistema global. El progreso técnico continuó e incluso se aceleró en la era de las catástrofes, transformando las guerras mundiales y reforzándose gracias a ellas. Aunque en las vidas de casi todos los hombres y mujeres predominaron las experiencias económicas de carácter cataclísmico, que culminaron en la Gran Depresión de 1929-1933, el crecimiento económico no se interrumpió durante esos decenios. Simplemente se desaceleró»

Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX*.



“Eso es lo que es tan difícil en estos tiempos: Los ideales, sueños, expectativas hermosas, ya no surgen por nosotros o están completamente destruidas, golpeadas por la realidad cruel”. *Ana Frank*

*Recycling Medea* toma la tragedia griega *Medea* de Eurípides como metáfora y, a la vez, como denuncia explícita de la crisis social y política vivida por Grecia en 2013. En esta película – de la que para su análisis sólo hemos podido contar con el tráiler de presentación– el director traslada los valores contenidos en la obra a la actual crisis europea. El pasado se

vuelve presente, dejando en evidencia las similitudes por las que hechos temporales tan distantes se identifican entre sí. Medea mata a sus propios hijos: la sociedad política y económica moderna se ha vuelto monstruosa, y en lugar de proteger a su descendencia, la aniquila, matando su futuro. Una voz en off con fragmentos extraídos a partir de *El Diario* de Ana Frank es utilizada como hilo conductor, estableciéndose así una tercera correspondencia inequívoca entre la actual crisis mundial y la situación de muerte y desamparo que millones de personas hubieron de sufrir durante la Segunda Guerra Mundial. La intensidad dramática de la ópera compuesta por Mikis Theodorakis, así como la coreografía de ballet de Renato Zanelli, interpretado por Maria Kousouni en el papel de Medea, son la plataforma de lanzamiento desde la que Asteris Kutulas establece el paralelismo entre la tragedia de Eurípides y las manifestaciones vividas en las calles de Atenas, en las que miles de jóvenes se enfrentaban al poder policial de un Estado que les ha arrebatado toda esperanza. El lenguaje cinematográfico resultante de esta asociación es de una poética trágica desgarradora, en la que se entretajan de forma simbólica imágenes cataclísmicas de la destrucción del país. Las calles de Atenas arden envueltas en llamas, gas, y violencia. Los jóvenes se enfrentan a un poder que los aplasta, cuya superioridad hace gala de una infranqueable brutalidad, lo que nos desvela aún con mayor crudeza la fragilidad y valentía con la que estos jóvenes encaran la tiranía. Por otro lado, de forma paralela, asistimos a las imágenes del ballet de *Medea*, que lucha a su vez por escapar de la situación de violencia a la que es sometida. Los rebeldes adolescentes encapuchados, *Medea*, el coreógrafo Mikis Theodorakis, el cámara, todos se convierten en actores involuntarios en esta tragedia que abarca todas las edades. De la que nadie puede escapar. La película consigue así aunar el documental, el musical, el ballet y la denuncia política en un *collage* de variados matices poéticos.

## 2. EL DIRECTOR ASTERIS KUTULAS

Asteris Kutulas, director de cine, traductor, productor musical y escritor, nació en Oradea (Rumanía) el 5 de abril de 1960. Sus padres, inmigrantes griegos en Rumanía, emigraron a Alemania Oriental en 1968. Kutulas estudió el idioma alemán e historia de la filosofía en la Universidad de Leipzig (1979-1984). Ha traducido obras de autores griegos al alemán, como Constantino Cavafis, Giorgos Seferis, Nikos Engonopoulos y Odysseas Elytis. También es el autor de la autobiografía del compositor Mikis Theodorakis. Además, Asteris Kutulas ha publicado una serie de sus propios ensayos y entrevistas, así como traducciones

de obras de otros autores en varias revistas y periódicos literarios alemanes y griegos. Entre 1987 y 1989, Asteris Kutulas produjo *Bizarre Städte*, una serie literaria de autores, pintores y músicos de Alemania oriental, como Heiner Müller y A.R. Penk, contribuyendo a difundir su obra tras la caída del Muro de Berlín.

Desde 1980 ha estado trabajado estrechamente con Mikis Theodorakis, tanto en la producción de alrededor de 30 CD's de música como en la organización de más de 150 conciertos en Canadá, Chile, Rusia, Israel, Sudáfrica, Turquía, Australia y la mayoría de los países europeos. Además, Asteris Kutulas es autor y director de varias producciones de cine documental, así como de teatro y ópera. En 2014 Kutulas llevó a cabo la dirección y producción de «Reciclaje Medea», su primera película de cine. Los títulos más destacados de su filmografía son: *Zorba ballett en Budapest*, Londres, 1989. (Documental corto, 12 min.); *Sun & Time*, escrita y dirigida por Klaus Salge y Asteris Kutulas. Berlín, 1999. (Documental TV para ARTE, 52 min.); *La corta vida de Chris Gueffroy*, una película de Klaus Salge con dramaturgia: Asteris Kutulas, Berlín, 2010 (Documental TV, 42 min.); *Mikis Theodorakis. Compositor*, escrita y dirigida por Asteris Kutulas y Klaus Salge. Berlín, 2010 (Documental TV para ARTE, 53 min.); *Recycling Medea*. Berlín, 2013/14 (75 min.) Su estreno mundial fue el 20 de junio de 2013, en Atenas (Grecia) el 17 de junio de 2013, con enorme éxito y una gran asistencia de público joven, el 23 de noviembre de 2013 fue su estreno en Alemania (Munich, Berlín, Colonia...) El 10 de febrero de 2014, *Recycling Medea* recibió el Premio de la Paz de Cine para el Documental más valioso del año. Fue premio del jurado internacional a las películas que merecen una atención especial debido a su relevancia social y política.

### La película *Recycling Medea*: ficha técnica

#### 2013. RECYCLING MEDEA

FICHA TÉCNICA: Grecia. *Dirección*: Asteris Kutulas. *Música*: Mikis Theodorakis. *Coreografía*: Renato Zanella. *Director de fotografía*: Mike Geranios. *Editor*: Babette Rosenbaum. *Postproducción*: Alexandros Karozas. *Sonido*: Klaus Salge/Sebo Lilge. *Diseñador Gráfico*: Frank Wonneberg. *Director de casting y Asistente Director de cine*: Marcia Tzivara. *Segunda cámara (ballet)* Asteris Kutulas. Ballet filmado en el Apolo Teatro de Hermoupolis. Festival Internacional del Egeo. *Música de Medea* (Ópera en dos actos, dedicada a Giuseppe Verdi) compuesta por Mikis Theodorakis. Texto de Eurípides.

FICHA ARTÍSTICA: Maria Kousouni (Medea), Danilo Zeka, Franziska Hollinek-Wallner, Eno Peci, Sofía Pintzou y Nicky Vanoppen (Coro de Mujeres), Bella Oelmann (joven alemana) Voz en off: (extractos del *El diario* de Ana Frank).

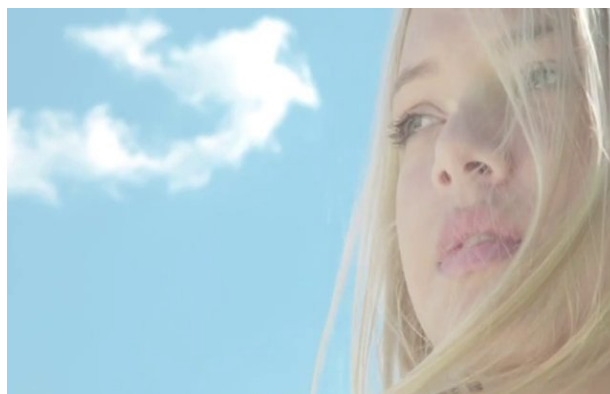
### 3. TRADUCCIÓN DEL LENGUAJE LITERARIO AL LENGUAJE FÍLMICO: ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA ACCIÓN NARRATIVA Y FORMAL EN IMÁGENES

#### *La inocencia culpable*

«Me es absolutamente imposible construir cualquier cosa sobre la base de la muerte, la desgracia y la confusión. Veo cómo el mundo se va convirtiendo poco a poco en un desierto, oigo cada vez más fuerte el trueno que se avecina y que nos matará, comparto el dolor de millones de personas, y sin embargo, cuando me pongo a mirar el cielo, pienso que todo cambiará para bien, que esta crueldad también acabará, que la paz y la tranquilidad volverán a reinar en el orden mundial. Mientras tanto tendré que mantener bien altos mis ideales, tal vez en los tiempos venideros aún se puedan llevar a la práctica...»

Ana Frank. *Diario*.

Una luz abierta a un suave cielo azul acompañada de una suave brisa enmarca el rostro de una joven alemana que parece flotar en una comunión perfecta con la naturaleza. Se trata de un personaje femenino que encarna a una joven típica alemana, antagónico a Medea, con el que el director inicia la historia. Vestida de blanco virginal, la chica emana la pureza e inocencia de una vestal.



Escuchamos la voz en off de un fragmento del diario de Ana Frank: «*es un milagro que no haya renunciado a toda esperanza porque parece que la noche se ha cernido sobre mí. Aún sigo*

*aferrándome, a pesar de todo, porque todavía creo en lo bueno de ser amable».*

El historiador Hagen Schulze ha expresado con claridad cómo la ignorancia de gran parte de la población alemana contribuyó en gran medida a que se hicieran efectivos los planes de Hitler. La inocencia se convierte así en aliada del crimen por omisión, volver la mirada hacia otro lado por necesidad o desconocimiento nos vuelve tan culpables como empuñar el arma homicida. «La persecución y la violencia eran una de las caras del régimen, indica Schulze; la otra era la seducción y la fascinación. Además, uno de los principales motivos que hizo que la gran mayoría de la población diese su beneplácito al régimen de Hitler fue que éste, a diferencia de sus poco afortunados antecesores democráticos, iba, en materia de política exterior, de éxito en éxito. Sin embargo, la opinión pública no podía ver lo que en realidad se escondía detrás de las acciones del Tercer Reich, pues desde el día de su toma de posesión como canciller, Hitler sólo pensaba en la gran guerra y, con ella, no sólo en la revisión de los Tratados de Versalles, sino también en el “espacio vital” para el pueblo y en el dominio racial del mundo»<sup>1</sup>. En contraste con el personaje de la joven alemana, que se nos presentaba en un espacio abierto, iluminado por una luz serena que invita a la libertad, la oscuridad de un teatro sirve para encuadrar al personaje de Medea, enmarcado en un negro claustrofóbico, donde la bailarina Maria Kousouni, dotada de una belleza racial, se acompaña de movimientos apasionados, rígidos y violentos. Su cuerpo se contorsiona por el dolor como si tratara de encontrar una salida a su desgarró, como si tratara de escapar de esa lúgubre cárcel. Los dos personajes se contraponen, las dos realidades se cruzan en planos que se superponen sin coincidir nunca, pero relacionándose. Vemos la pureza de un paraíso terrenal y acto seguido el infierno por el que atraviesa Medea. La imagen de la joven alemana da paso a Medea: de hecho es su antecedente, su causa. Simboliza la inocencia ajena al sufrimiento, aunque culpable en su origen, del dolor de Medea, que ha de sufrir por ser extranjera, por ser diferente. «La aversión contra los judíos, impropriamente llamada antisemitismo, es un caso particular de un fenómeno más vasto: la aversión contra quien es diferente de uno»<sup>2</sup>.

### *Sobre el peligro de la repetición de la inocencia histórica*

«Cuando a los dieciocho años, durante nuestra estancia estival en el lago Starnberg, me sorprendió la guerra, yo era un estudiante de la penúltima clase de la escuela superior

---

<sup>1</sup> Cfr. Hagen Schulze, *Breve historia de Alemania*, Ela María Fernández-Palacios (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 2011, pp. 205-207.

<sup>2</sup> Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Pilar Gómez Bedate (trad.), Barcelona, El Aleph Editores, 2012, p. 210.



de Munich. [...] El deseo de emanciparme de la estrechez burguesa de la escuela y el hogar, una discordia interior conmigo mismo tras la ruptura de mi primera amistad, el atractivo de la «vida peligrosa», por la cual Nietzsche nos había contagiado su entusiasmo, las ganas de lanzarme a la aventura para probarse a uno mismo y, no en última instancia, el desahogo del propio ser a través de una toma de conciencia, gracias a Schopenhauer, de participar en un proyecto colectivo; tales o parecidos motivos me empujaron a celebrar la guerra como una oportunidad de la vida y de la muerte»

Karl Löwith. *Mi vida en Alemania antes y después de 1933. Un testimonio*.

Karl Löwith, educado desde muy joven en la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche, relata la influencia que dichos autores ejercieron en la mente de millones de jóvenes alemanes, «inocentes» idealistas que como él, querían cambiar el mundo. Eran jóvenes con grandes sueños delirantemente bienintencionados, almas nobles y puras, que hubieron de despertar de aquel sueño entre gritos desgarrados por la muerte. «Ya leíamos a “Zarathustra” en el pupitre del colegio, preferentemente durante la clase de religión protestante. Mi amigo, cuyo padre (un industrial de alta cultura que acabó financiando al partido de Hitler) nos animaba a tales lecturas. Aún conservo una fotografía con un patético retrato de mi amigo de 1933. Muestra claramente nuestra identificación con Nietzsche. La imagen es la de un hombre obstinado, en su hombro desnudo reposa un sable, sobre cuya empuñadura se cierra la mano, en el que están grabadas las palabras “amor y voluntad”. Cuando vuelvo a contemplar hoy el retrato aparece ante mí la actualidad alemana con toda su coherencia histórica; en todas las imágenes de las revistas podemos ver ahora un gran número de caras alemanas iguales, endurecidas hasta la rigidez, los labios apretados y tensos, como una máscara cuyos rasgos se hallan en el límite de lo humano»<sup>3</sup>.

También Primo Levi recuerda una inocencia desde la que fue incapaz de vislumbrar el sin sentido de la barbarie que se avecinaba: «me había capturado la Milicia fascista el 13 de diciembre de 1943. Tenía veinticuatro años, poco juicio, ninguna experiencia, y una inclinación decidida, favorecida por el régimen de segregación al que estaba reducido desde hacía cuatro años por las leyes raciales, a vivir en un mundo poco real, favorecido por fantasmas cartesianos, sinceras amistades masculinas y lánguidas amistades femeninas. Cultivaba un sentido de la rebelión moderado y abstracto»<sup>4</sup>.

### *La necesidad de estar alerta*

---

<sup>3</sup> Cfr. Karl Löwith, *Mi vida en Alemania antes y después de 1933. Un testimonio*, Ruth Zauner (trad.), Madrid, La balsa de la Medusa, 61, 1993, pp. 26-27.

<sup>4</sup>Cfr. Primo Levi, *Si esto es un hombre*, ed. cit., p. 11.

La película *Recycling Medea* también nos habla de la necesidad de estar alerta en la pérdida de una inocencia que de paso a una toma de conciencia. Porque sólo desde este «darse cuenta» podremos enfrentar la barbarie de un poder tiránico. Con respecto a la crisis vivida en Europa y refiriéndose de forma específica a la situación por la que atravesaba su país en 2013, el compositor Mikis Theodorakis habla a cámara de manera muy clara, acerca de cuál es su postura: «*si yo fuera joven hoy en día, también me podrían llamar terrorista*». Más adelante lo veremos entre la multitud rugiente, con el rostro cubierto por una máscara antigás.



Con estas palabras el compositor se posiciona del lado de la lucha, reivindicando la necesidad de establecer una oposición firme a todo sistema social y político opresor y aniquilador de futuro.

### *La bota del poder que todo lo aplasta*

«Cuando el ataque al espíritu no era suficiente, se ponía en marcha el terrorismo de Estado, que, en este caso, iba unido tanto a los nombres de Heinrich Himmler y Reinhard Heydrich como al signo de las SS. Eran éstas una pequeña unidad nacionalsocialista de élite que había asumido el poder policial del Tercer Reich, convirtiéndose en un todopoderoso instrumento de terror, limpieza y educación»

Hagen Schulze. *Breve historia de Alemania*.

A continuación, secuencias en blanco y negro muestran a la policía militar en contrapicado, en estrategia de guerra, alineados y protegidos por enormes escudos de metacrilato transparentes. Los cascos sobre sus cabezas y esgrimiendo enormes porras ofensivas. Los jóvenes enfrentan el poder del Estado en un ballet de botas policiales, zapatillas de deporte, golpes a los manifestantes y carreras despavoridas. La imagen muestra a un joven encapuchado que ha quedado sólo, enfrentado a esta facción militar.



Nuevamente aparece Medea en escena, rodeada por el Coro de mujeres que enfrentan al poder tiránico, involucrando al espectador en una idea que aúna pasado y presente, y armoniza dos realidades tan distantes en el tiempo en una simbiosis que convierte al público en partícipe consciente del presente atroz por el que atraviesa el país.



### *La perversión de la perfección enfrentada a lo real*

Asistimos de nuevo a un canto de inocencia: la joven alemana, situada en un paraje natural que podría estar ubicado en la Selva Negra (Alemania), se funde con la belleza de una naturaleza radiante en su pureza. La imagen posee tintes de un simbolismo onírico, un mundo ideal de extrema belleza y armonía, que deja sin embargo en la mirada la impresión de una perfección irreal. «El “espíritu” del nacionalsocialismo no tiene tanto que ver con lo nacional o con lo social como con aquella determinación radical y aquella dinámica que reniegan de toda discusión y entendimiento, porque sólo confían en sí mismas —el propio poder ser (alemán)—. Son casi siempre expresiones de violencia las que determinan el vocabulario de la política nacional-socialista y el de la filosofía de Heidegger: ambas incitan

a la ofensa con insidioso placer»<sup>5</sup>.



Frente a este orden y perfección cósmicos, evocadores de un mundo mágico, se intercalan imágenes de un caos violento, el de las calles de Atenas ardiendo, iluminadas bajo el resplandor anaranjado de las llamas. Imágenes ahora en blanco y negro donde jóvenes encapuchados, vestidos de negro, se preparan para la lucha envueltos entre la suciedad y el desorden.



«En la práctica cotidiana de los campos de exterminio se realizan el odio y el desprecio difundido por la propaganda nazi. Aquí no estaba presente sólo la muerte sino una multitud de detalles maníacos y simbólicos, tendentes todos a demostrar y confirmar que los judíos, y los gitanos, y los eslavos, son ganado, desecho, inmundicia. Recordad el tatuaje de Auschwitz, que imponía a los hombres la marca que se usa para los bovinos; el viaje en vagones de ganado, jamás abiertos, para obligar así a los deportados (¡hombres, mujeres y niños!) a yacer días y días en su propia suciedad; el número de matrícula que

<sup>5</sup> Karl Löwith, *Mi vida en Alemania antes y después de 1933. Un testimonio*, ed. cit, pp. 56 y 57.

sustituye al nombre»<sup>6</sup>.



Mujeres y niños polacos judíos en el gueto de Varsovia. 1943

Esta secuencia, alejada del mundo ideal pleno de belleza que veíamos antes, se intercala en toda su radicalidad y verdad. Para dejar paso una vez más a la imagen de la joven, que ahora corona su cabeza virginal y pura.



Las imágenes se suceden creciendo en intensidad dramática. La tensión aumenta, la violencia que se desencadena cada vez será mayor, vemos árboles ardiendo, una intensa humareda inunda las calles de Atenas. La ópera alcanza su punto culminante en el momento en el que Medea llega al paroxismo del dolor en una danza magistralmente interpretada por Maria Kousouni. «Vivimos en un mundo cautivo, desarraigado y

<sup>6</sup> Cfr. Primo Levi, *Si esto es un hombre*, ed. cit., pp. 215 y 216.

transformado por el colosal proceso económico y técnico-científico del desarrollo del capitalismo que ha dominado los dos o tres siglos precedentes. Sabemos, o cuando menos resulta razonable suponer, que este proceso no se prolongará ad infinitum. El futuro no sólo no puede ser una prolongación del pasado, sino que hay signos externos e internos de que hemos alcanzado un punto de crisis histórica»<sup>7</sup>.

«Ojalá todo acabe pronto, es lo que se oye todos los días.  
*Mi trabajo, mi esperanza, mi amor, mi valor,*  
*todo ello me mantiene en pie y me hace buena»*

Ana Frank. *Diario*.



Ana Frank en la buhardilla que dio refugio a ella y a su familia, desde junio de 1942 hasta agosto de 1944, fecha en la que fueron detenidos y enviados a campos de concentración. Ana murió en el campo de Bergen-Belsen en marzo de 1945.

---

<sup>7</sup>Cfr. Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells (trads.), Barcelona, Crítica, Grijalbo Mondadori, 1998, p. 576.



### 3.4. ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS BASADAS EN LA *MEDEA* DE SÉNECA

(2000 *Así es la vida...*, Arturo Ripstein; 2006 *Medea 2*, Javier Aguirre)

*Así es la vida...* de Arturo Ripstein





## 1. LA MEDEA MEJICANA DE ARTURO RIPSTEIN

«Podemos decir ahora que toda verdadera libertad es oscura, y se confunde infaliblemente con la libertad del sexo, que es también oscura, aunque no sepamos muy bien por qué. Pues hace mucho tiempo que el Eros platónico, el sentido genésico, la libertad de la vida, desaparecieron bajo el barniz sombrío de la libido, que hoy se identifica sobre todo con lo sucio, abyecto, infame del hecho de vivir y de precipitarse hacia la vida con un vigor natural e impuro, y una fuerza siempre renovada. Por eso todos los grandes Mitos son oscuros, y es imposible imaginar, excepto en una atmósfera de matanza, de tortura, de sangre derramada, esas fábulas magníficas que relatan a la multitud la primera división sexual y la primera matanza de esencias que aparecieron en la creación»<sup>1</sup>

La historia que nos ofrece *Así es la vida...* desgrana paso a paso la *Medea* de Séneca trasladando los grandes acontecimientos que acontecen en el texto literario de la Roma Imperial al contexto espacial de una humilde casa de vecinos del México actual regentada por la Marrana—Creonte: dueño de la casa y padre de Raquel—Creúsa. Julia—Medea vive en la casa con su marido Nicolás—Jasón y sus dos hijos. La protagonista es en esta primera aproximación al personaje —una mujer mejicana «normal»—, pero a medida que avanza la historia y se suceden los hechos, hay un doble acontecimiento por el que el personaje de Julia vira hacia un rasgo esencial a su carácter que la diferencia de las demás mujeres: el abandono de su marido Nicolás, que se va para casarse con Raquel, y la decisión de la Marrana de obligarla a abandonar la vecindad. Se manifiesta aquí la disimilitud esencial en el personaje en relación a la mujer mejicana por cuanto su reacción al desamparo no serán la resignación, el perdón, ni el olvido. La soledad extrema de Julia será —como también en Medea— la condición *sine qua non* surgirá a partir de la «generalidad» la «especificidad» que le es propia al personaje: su verdadera esencia diferenciadora a través del crimen. Surgirá Medea.

## 2. ARTURO RIPSTEIN Y SU CINE

El director y guionista mejicano Arturo Ripstein nace el 13 de diciembre de 1943 en Ciudad de México. Hijo del productor cinematográfico Alfredo Ripstein, inició su carrera como asistente de dirección de Luis Buñuel en su película *El ángel exterminador*, 1962. Su debut como director se produjo con *Tiempo De Morir*, 1966, un western que contó con el

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Enrique Alonso y Francisco Abelenda (trds.), Barcelona, Edhasa, 2011, pp. 37 y 38.

guión de los escritores Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes. En la década de los 70 destacan en su filmografía títulos como *El Castillo De La Pureza*, 1973, y *El Lugar Sin Límites*, 1978, película sobre travestismo y homosexualidad, basada en una novela del chileno José Donoso y por la que obtuvo un premio especial del jurado en el Festival de San Sebastián. Ambas películas tuvieron en el guión a su principal colaborador en ese periodo, el escritor José Emilio Pacheco. A partir de los años 80 rodó sus títulos más importantes con guiones escritos por su mujer, Paz Alicia Garciadiego, con quien comenzó su asociación profesional en *El Imperio De La Fortuna*, 1986, adaptación de un relato de Juan Rulfo. Aunque ya era un director reconocido en su país, Ripstein logró el aplauso internacional en los años 90 gracias a *Principio y Fin*, 1993, adaptación de una novela del egipcio Naguib Mahfuz por la que gana la Concha de Oro en San Sebastián. Otros títulos reseñables de su filmografía son *Profundo Carmesí*, 1996, remake de la película estadounidense de los años 60 *Los Asesinos De La Luna De Miel*. *El Evangelio De Las Maravillas*, 1998, film protagonizado por Paco Rabal y Katy Jurado sobre una comunidad religiosa que espera la segunda venida de Jesucristo. *El Coronel No Tiene Quien Le Escriba*, 1999, adaptación de la novela homónima de García Márquez. Y *Así es la vida...* 2000, cinta inspirada en la tragedia *Medea* de Séneca.

### *Sobre la Medea de Séneca y el concepto de crueldad en Antonin Artaud*

«La poesía que no se encuentra ya en nosotros y que no logramos descubrir otra vez en las cosas resurge, de improviso, por el lado malo de las cosas: nunca se habían visto tantos crímenes, cuya extravagancia gratuita se explica sólo por nuestra impotencia para poseer la vida»<sup>2</sup>

La tragedia *Medea* escrita por Séneca influyó de manera determinante en el concepto de *crueldad* elaborado por Antonin Artaud sobre el que pivota la totalidad de su filosofía teatral: el destino como fatalidad cósmica cuya concreción se encuentra inscrita en la crueldad física inherente a la tragedia. La acción más atroz desde el punto de vista moral sirve al director para establecer el puente hacia la metafísica de su concepto de *crueldad* en el teatro. No se trata de representar la vida a través del proceso de mimesis aristotélica, el teatro de la crueldad de Artaud es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable: «el teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que ésta tiene de

<sup>2</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Enrique Alonso y Francisco Abelenda (trds.), Barcelona, Edhasa, 2011, p. 11.

irrepresentable. ¿No es la mimesis la forma más ingenua de representación? Como Nietzsche —y las afinidades no se detendrían aquí—, Artaud quiere, pues, acabar con el concepto imitativo del arte. «Con la estética aristotélica, en la que se ha llegado a reconocer la metafísica occidental del arte. “El arte no es imitación de la vida sino que la vida es la imitación de un principio trascendente con el que el arte nos vuelve a poner en comunicación”»<sup>3</sup>.

Artaud pretende sustituir el concepto aristotélico imitativo del arte por un principio trascendente con el que el arte nos pone en comunicación, y en la *Medea* de Séneca encuentra todos los ingredientes necesarios para el desarrollo de su metafísica teatral. Sin embargo, la crítica teatral que Antonin Artaud publicó en el diario *El Nacional* de México en 1936, sobre la representación de la *Medea* de Séneca, con versión de Miguel de Unamuno e interpretada por Margarita Xirgu en el papel de Medea —a cuya representación asistió el director—, fue demoledora. El dramaturgo aprovecha además para dar su visión del universo trágico, y para completar y resumir algunos conceptos teóricos definidos en sus Manifiestos sobre el «Teatro de la Crueldad» (1932-1933), en concreto lo que Artaud llama la «técnica de la tragedia», es decir, la física del concepto de *crueldad* en el teatro<sup>4</sup>. En su crítica Artaud ve en la *Medea* de Séneca un mundo mítico; indicando que la interpretación de Margarita Xirgu carece de fuego y está fuera de lugar. A continuación añade que los mitos no deben de ser empequeñecidos, pues es así como se resigna uno a no ser más que un hombre, y he aquí un miserable antropomorfismo. Es así como se descubre uno hombre, y se descubre al hombre, pequeño por su tamaño, débil en su rumor, desnudo en fin. En esta tragedia era necesario hacer saltar monstruos, hacer ver que se estaba entre monstruos; monstruos de la imaginación primitiva vistos a través del espíritu primitivo. No se acerca uno a los monstruos tan fácilmente. Jasón y Medea son inabordables el uno para el otro: cada uno tiene su círculo, cada uno está en medio de un círculo. Jasón llega abriéndose paso entre los dioses; Medea también. Un dios frente a otro dios. En todo momento, la atmósfera del drama es la más alta. Por eso, los antiguos poseían todo un instrumental trágico: Coturnos, Maniqués, Máscaras; el simbolismo de las máscaras, las líneas y los ropajes. Y no era para que se les viera de lejos, era para superar, para matar la estatura del hombre. Y continúa indicando que “la particularidad del teatro moderno es que sistemáticamente se pierde la ocasión de representar una tragedia, es decir,

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación: La escritura y la diferencia*, Patricio Peñalver (trad.), Barcelona, Editorial Anthropos, Edición digital. 1989, p. 321.

<sup>4</sup> Juan Carlos Sánchez León, *Antonin Artaud y la Medea de Séneca*, Espacio, tiempo y forma, Serie II, Historia antigua, n° 12, 1999, pp. 229 y 240.

de desgarrar verdaderamente la atención por medio del crimen”. “Os invoco con una voz siniestra”, dice Medea, una voz que llama a los crímenes, que es una invención y una imaginación de crímenes. Para el dramaturgo, el teatro moderno es un teatro que hace trampa porque tiene miedo de tratar con las potencias que son, que existen, y que no hay que pretender esquivar<sup>5</sup>. Jacques Derrida viene a aclarar el significado otorgado por Artaud al concepto de *crueledad* en su teatro, diciendo que: «Artaud no reclama una destrucción, una nueva manifestación de la negatividad. A pesar de todo lo que tiene que saquear a su paso, “el teatro de la crueldad / no es un vacío ausente” sino que afirma, produce la afirmación misma en su rigor pleno y necesario. Se barrunta así el sentido de la crueldad como necesidad y rigor. Ciertamente Artaud nos invita a que bajo esa palabra no poseemos sino “rigor, aplicación y decisión implacable”, “determinación irreversible”, “determinismo”, “sumisión a la necesidad”, etc; y no necesariamente “sadismo”, “horror”, “sangre derramada”, “enemigo crucificado”, etc.»<sup>6</sup>.

*Sobre la subjetividad del mundo moderno como origen de la mirada hiperreal en el postmodernismo*

«Tal intento de salvación frente a la devoración del tiempo está en el hondón de toda obra de arte, pero, sobre todo, y como en un furioso desespero, en la pintura; aunque, a la postre, la consecución de tal afán sólo le ha sido concedida a la cámara oscura. Si bien no sin una especie de choque de dinosaurios entre pintura y cámara oscura, que trataron de saquearse y de aniquilarse mutuamente cuando coincidieron. Y podríamos decir que, verdaderamente, sólo si el fotógrafo, como el pintor lo hizo siempre, consigue constituirse en el sujeto del fotografiar: esto es, que capta el sentido y se lo otorga a la realidad fotografiada»<sup>7</sup>

Con la modernidad se acentúa la brecha existente desde el punto de vista epistemológico entre el conocimiento y la realidad que le circunda: se inicia la era de la subjetividad y el rechazo de la existencia de una verdad objetiva que aparece mediatizada por la representación subjetiva. El sujeto se constituye como la única garantía de la existencia de lo real en tanto sólo lo representado es real y puede ser tomado como verdadero: rechazada

---

<sup>5</sup> Cfr. A. Artaud, «Una Medea sin Fuego», El Nacional, 7 de junio de 1936. El texto ha sido re-transcrito al francés por Marie Dézon y Philippe Sollers, «Une Médée sans feu» (Oeuvres Completes, París, Gallimard, ed. rev. y aum., VIII, 1980, 197-200)

<sup>6</sup> Cfr. Jacques Derrida, *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación: La escritura y la diferencia*, ed, cit., pp. 320- 327.

<sup>7</sup> José Jiménez Lozano, *Impresiones Provinciales, Cuadernos 2010-2014*, Editorial Confluencias, Salamanca, 2015, p. 141.

toda trascendencia se inicia así el camino hacia la inmanencia del mundo. La revisión de este modo de «pensar» tiene su correlato en Nietzsche, cuyo germen propiciará el inicio de una filosofía de carácter existencial y nihilista. En su obra *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche cuestiona el dualismo del pensamiento occidental por el que se identificaba el mundo inteligible con la razón portadora de verdad y de valor, y el mundo sensible, al que se asocian los instintos, declarando que el conocimiento y la representación que el hombre tiene del mundo no es sino una ficción cuyo andamiaje es el lenguaje: «su procedimiento consiste en considerar que el hombre es la medida de todas las cosas, con lo que parte del error de pensar que tiene ante sí tales cosas de una forma inmediata, como objetos puros. Es decir: olvida el carácter metafórico de las intuiciones originarias, y las toma por las cosas mismas. Sólo en virtud de este olvido del primitivo mundo de las metáforas, sólo en virtud del endurecimiento y de la petrificación de la impetuosa corriente de imágenes surgidas de su fantasía, sólo en virtud de su creencia inamovible de que *este* sol, *esta* ventana, *esta* mesa son una verdad en sí; en suma, sólo en virtud del hecho de que el hombre se olvida que es un sujeto, y un sujeto que actúa como creador y como artista, vive con cierta tranquilidad, seguridad y coherencia; si pudiera atravesar, aunque sólo fuera por un instante, los muros de esa creencia que le aprisiona, desaparecería al punto su ‘autoconciencia’»<sup>8</sup>. El hombre no puede adquirir un conocimiento objetivo para sí mismo – argumenta Nietzsche –, como tampoco puede transmitirlo a otros sin filtrarlo por el tamiz de su propia representación. Los receptores de este conocimiento modifican su esencia originaria al apropiarse de él, de donde el elemento generador del lenguaje y del conocimiento es la imaginación, la producción mental de imágenes, metáforas y analogías. El mundo que nos afecta lo hemos creado los hombres, para después olvidar que lo hemos hecho, de ahí la necesidad de inventar un creador omnisciente externo. Pero las verdades objetivas no son sino ilusiones olvidadas de que lo son. En este mismo sentido, el filósofo francés Blaise Pascal se mueve en esa dualidad del hombre, entre lo mundano inmanente y la inevitabilidad de su impotencia y finitud, que pueden conducirlo a la trascendencia como explicación de su ser y existencia. Pascal nos avisa: quien quiera conocer plenamente la vanidad del hombre, no tiene más que considerar las causas y los efectos del amor, refiriéndose a la *Medea*<sup>9</sup> de Corneille.

<sup>8</sup> Cfr. Friedrich Nietzsche, *Verdad y mentira en sentido extramoral*, Edmundo Fernández González y Enrique López Castellón (trds.), Grupo Editorial Marte, Madrid, 1988, p. 12.

<sup>9</sup> Pascal, en sus *Pensamientos* (L413/B162), indica que, «Quien quiera conocer plenamente la vanidad del hombre, no tiene más que considerar las causas y los efectos del amor. La causa es un no sé qué. Corneille. Y

*La mirada hiperreal de la postmodernidad*

«Hacerse imagen es exponer por completo la propia vida cotidiana, todas las desgracias, todos los deseos, todas las posibilidades. Es no guardar ningún secreto»<sup>10</sup>

Esta idea planteada por Nietzsche –la realidad no es sino su representación mental– es esencial a la hipótesis planteada por Baudrillard acerca de la imposibilidad de acceder al conocimiento del mundo real. Pero Baudrillard va más lejos en su negación de lo real cuando postula que lo que entendemos por real es el resultado de una enorme operación de simulación. Con la postmodernidad hemos matado la ilusión del mundo y su representación en pos de la desilusión: destrucción de la ilusión del mundo a través del simulacro. De esta forma llegamos al punto crucial en la determinación del simulacro como el fin de lo real, como no-realidad, es decir, la desilusión total y el inicio de lo hiperreal. Sin embargo, dice Baudrillard, la ilusión es la espina dorsal de la estética y del arte: el arte está hecho para seguir siendo ilusión, y no es, ni puede ser la realidad misma o su reflejo mecánico. Su poder reside en esta ausencia de realidad, en el secreto y en el misterio. En el cine, a medida que aumenta la alta tecnología, la ilusión se desvanece, pues la hipervisibilidad ahuyenta el silencio y el secreto. Las películas dotadas cada vez de mayor realismo, aumentan la desilusión, anulando la imaginación del espectador, al que se le muestra todo, lo que provoca el fin del imaginario, de la magia evocadora de ficciones individuales. La imagen que se nos proyecta se categoriza como pantalla total: TV, pantalla interactiva, realidad virtual, con lo que se rompe la cuarta pared teatral y cinematográfica, la distancia entre el escenario y la sala, entre el sujeto y el objeto, entre lo real y su doble, que permitían la circulación de sentido. Se clausura mediante este proceso el espacio destinado a la representación, del imaginario del espejo y del desdoblamiento, acortándose la distancia y el tiempo, que quedan reducidos a una inmediatez tan efímera como engañosa: aquí y ahora. Fin del misterio.

---

sus efectos son aterradoros. Ese no sé qué, tan poca cosa que no es posible reconocerlo, sacude toda la tierra, los príncipes, los ejércitos, el mundo entero».

«Según D. Descotes y G. Proust “<http://www.penseesdepascal.fr/Loi/Loi.php>”, Pascal alude al pasaje de la obra de Corneille, *Médée*, II, 5:

«Souvent je ne sais quoi qu'on ne peut exprimer  
Nous surprend, nous emporte, et nous force d'aimer;  
Et souvent, sans raison, les objets de nos flammes  
Frappent nos yeux ensemble et saisissent nos âmes»

<sup>10</sup> Jean Baudrillard, *La agonía del poder*, María Pérez Colina y Ana C. Conde (trad.), Madrid, Ediciones Pensamiento, 2010, p. 50.

*La hiperrealidad como instrumento expresivo de la violencia en el cine actual en relación al concepto de crueldad postulado por Antonin Artaud*

«La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos»<sup>11</sup>

La violencia de la modernidad que vemos hoy en el cine y en la televisión no invita a catarsis, no mueve al temor ni a la compasión, pues en la manifestación explícita de su propia exhibición encuentra su principio y finalidad. La cadena de significados se agota en la mera contemplación morbosa de lo violento espectacular. José Luis Sánchez Noriega desarma en *Realidad y representación de la violencia*, las diferentes coartadas—argumentos que defienden el uso de contenidos violentos en cine y en televisión, alertando sobre el efecto que la cotidianización de esta violencia provoca: «al mismo tiempo, subrayamos que, más allá de toda incertidumbre sobre las consecuencias que tiene para un ciudadano la contemplación de mensajes audiovisuales con contenidos violentos, hay una insensibilización o brutalización como resultado de una cotidianización de la violencia»<sup>12</sup>. Asimismo, y en relación con el tratamiento que se ha dado a la violencia en la historia del cine, Sánchez Noriega indica que «a lo largo de toda la historia del cine, siempre ha habido una cantidad considerable de películas con dosis de violencia. Con todo, el tratamiento de la violencia en este cine clásico de género que tiene lugar hasta los años 60, resulta *acceptable*, es decir, no hay imágenes o expresiones verbales que resulten insoportables para el espectador o repugnen a la sensibilidad media»<sup>13</sup>. Noriega incide en cómo ya avanzados los años 50 surgen unos cineastas que emplean la violencia de un modo nuevo: «mostrando sin ambigüedades el sadismo, la pasión de la venganza, el placer del mal y hasta la pulsión suicida de los protagonistas. Encuentran la razón profunda de esta expresión en el existencialismo escéptico y hasta el nihilismo que surge en esa época en todos los ámbitos de la cultura y el pensamiento. Hay una estetización de la violencia que fascina a una buena parte de las generaciones más jóvenes que han crecido con las retinas endurecidas. Habría

<sup>11</sup> Aristóteles, *Poética*, Francisco de P. Samaranch (trad.), Madrid, Editorial Aguilar, 1982, p. 1118.

<sup>12</sup> Cfr. José Luis Sánchez Noriega, “La violencia en el cine: de la representación de conflictos a la estetización fascinante”, en VV.AA., *Realidad y representación de la violencia*, Olga Barrios (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 209.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 210.

que preguntarse «por el valor catárquico de las imágenes violentas en el cine actual, e indagar en si la violencia espectacularizada funciona como vacuna contra la violencia real»<sup>14</sup>. Y éste es precisamente el tema que nos ocupa: un existencialismo nihilista que ya anticipara Nietzsche y que ha encontrado en las sociedades postmodernas hiperreales la dimensión ampliada de una violencia atroz y sin sentido. La pérdida de conexión con la natural manifestación de la violencia en el ser humano, su ocultamiento transfigurado en hipocresía civilizadora, que marca y determina las formas socialmente aceptables del ser y actuar, inhibe la «natural» aparición de un tipo de violencia inherente a la condición humana. Como resultado, en las sociedades contemporáneas la violencia suele hacer su aparición en estallidos, surge como borbotones que afloran a la superficie revelando la enfermedad del ser humano: su verdadera naturaleza. Su condición de depredador. No nos referimos a la violencia que emerge bajo unas circunstancias determinadas de tensión social o política: la violencia de la que hablamos no es «entendible». No encontramos en este tipo de violencia una fundamentación estética, moral o psicológica, puesto que brota del sin sentido de la animalidad. Se refiere a la idolatría por la sangre. Sadismo de microscopio. Lo que se venera es el placer de la víscera, la hipervisibilidad de la carne abierta y desgarrada. El placer en la contemplación amplificada de lo horroroso despojado de paliativos. Se trata de una crueldad sin transcendencia, vacía de contenido y de referentes que la signifiquen.

La tragedia, entendida como la imitación de una acción de carácter elevado hecha por personajes en acción que, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos de la que nos habla Aristóteles, parece haber perdido su vigencia en la sociedad contemporánea, por cuanto la manera hiperreal – siguiendo el concepto baudrillardiano – en la que actualmente nos relacionamos con la violencia ha cambiado de forma sustancial. El asesinato hoy se hace explícito como lo fue en Séneca, quedando a la vista de los espectadores. Vemos ahora como la represión moral y la condena de toda expresión o manifestación violenta convive con la exaltación y fascinación por una estética visual de lo violento monstruoso pormenorizada e hiperrealizada que Jean Baudrillard pone en relación con el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud como exteriorización gestual y escénica de todas las posibilidades ‘perversas’ del espíritu humano, encuadrada en una exploración de las raíces del Mal, que nunca es cuestión de catarsis trágica, como proponía Aristóteles: «por aquí hay que empezar, pues: por la inteligencia secreta de la dualidad y la reversibilidad, por decir el Mal, como en un Teatro de la Crueldad. Pero si el Mal es una forma, las más de las veces

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 219 y 220.



sepultada, sólo es posible despejar la forma y estar en inteligencia con ella. Lo que importa es jugar a fondo esas posibilidades perversas y hacer con ellas una dramaturgia, pero sin sublimarlas ni resolverlas»<sup>15</sup>.

En el presente análisis veremos cómo Ripstein obedece a esta idea valiéndose de diferentes recursos desde el punto de vista técnico-creativo en los que el tratamiento «hiperreal» de la imagen es plasmado como si obedeciera a una lógica inherente a lo real, de donde resultará que los personajes, los más hiperbólicos, los más excéntricos, llevados al límite, nos parecen sin embargo creíbles: no necesitan demostrar su verdad. Esta ampliación viene a coincidir con la «hiperrealidad» que define a los grandes personajes de la mitología clásica, como es el caso de Medea cuando aparece imbuida de la magnificencia y grandeza que el imaginario otorga a las grandes heroínas trágicas. Ripstein introduce este tratamiento hiperreal de la imagen dentro de una concepción subjetiva de la cámara, que, transformada en ser humano, avanza aumentando o acortando la distancia de la representación según convenga. Cada espectador se convierte en cámara, y como si ésta nos invitara a seguirla, la cámara despliega sus alas respondiendo a las expectativas del realizador que nos conduce por la historia suplantando nuestra mirada. Sobre la importancia que en este sentido tuvo durante le rodaje la utilización de una cámara digital, Ripstein se refiere la conversación mantenida con Alicia Garcíadiego, autora del guión cinematográfico: «al principio parecía que no había grandes cambios respecto al encuentro con el material, después de largas conversaciones con ella nos dimos cuenta de que sí había la necesidad de hacer cambios radicales respecto a cómo se enfrentaba el material una vez pensado que sería cine digital. Yo siempre tuve la inquietud de tener una cámara que volara, lo que deseaba entonces era tener una cámara alada, una cámara que volara al lado de los personajes, una cámara que formara parte del entorno del cine como elemento fundante pero que tuviese prácticamente una vida versátil propia. Y ahora he encontrado esa posibilidad con el cine digital»<sup>16</sup>.

Pero este hecho se revela paradójico por cuanto el «extrañamiento» de Ripstein no procede de la distancia o de la perspectiva que mediatiza toda representación posible, sino que siguiendo el postulado baudrillardiano, se establece como consecuencia del acercamiento: de la anulación de la distancia de la representación. Se trata de la negación de

---

<sup>15</sup> Baudrillard, Jean, *El pacto de la lucidez o la inteligencia del mal*, Irene Agoff (trad.), Buenos Aires, Amorrortu editores, 2008, pp. 157-158.

<sup>16</sup> Cfr. Paz Alicia García-Diego. *Así es la vida...* Reflexiones de Arturo Ripstein, Madrid, Editorial Ocho y Medio, p. 9, 2011.

todo secreto. Como si se tratara de proyectar una lupa sobre una realidad ampliada hasta el exceso, hasta la náusea. El espectador es engullido por esta abertura de lo real convirtiéndose en carne de la historia del sin sentido. Porque como apunta Jiménez Lozano «por mucho que no nos convenga, la realidad es siempre pensada, o no es; o como si no fuese, porque no es para nosotros, y queda arrojada ahí, y sin sentido. Todas las cosas valen, entonces, muy poco, “y el mismo mundo redondo no es más que un signo vacío”, [...] Pero no es cierto. Toda persona con su yo, y las cosas más queridas de nuestro cosero, o arca secreta donde las ponemos, vale más que el mundo y que un socavón en la Vía Láctea»<sup>17</sup>.

### *La película Así es la vida: ficha técnica*

2000. ASÍ ES LA VIDA...

FICHA TÉCNICA: Méjico. *Dirección:* Arturo Ripstein. *Guión:* Paz Alicia Garciadiego. *Música:* David Mansfield y Leoncio Bon Lara. *Fotografía:* Guillermo Granillo. *Montaje:* Carlos Fuente. *Vestuario:* Leticia Palacos. *Producción:* Filmania, Wanda Visión S.A., y Gardenia producciones. Duración 94 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Arcelia Ramírez (Medea), Luis Felipe Tovar (Jasón), Patricia Reyes Spíndola (Adela), Ernesto Yáñez (Creonte), Francesca Guillén (Raquel).

## 3. MODELO DE ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE EL TEXTO LITERARIO Y LA PELÍCULA

RELATO CINEMATOGRAFICO	OBRA TEATRAL
<i>Así es la vida...</i>	<i>Medea</i> de Séneca
SECUENCIA1	
Escena 1: Breve introducción sobre la nacionalidad de la coproducción seguida del título.	—
Furgón funerario visto desde atrás	—
Añadido dramático	
Escena 2: Largo monólogo de Julia	<i>Acto primero</i>
Escena 3: Julia se golpea la cabeza contra la pared con una foto de Nicolás en la mano.	pp. 21-24
Interviene el trío de mariachis	Coro. pp. 25-28

<sup>17</sup> Cfr. José Jiménez Lozano, *Impresiones Provinciales, Cuadernos 2010-2014*, ed. cit., pp. 141-142.

<p>SECUENCIA 2</p> <p>Escena 4: Julia entra al dormitorio donde sus hijos duermen</p> <p>Escena 5: Diálogo entre Julia y la madrina en el comedor de la casa</p> <p>Escena 6: Julia y la madrina en la azotea.</p> <p>Escena 7: Julia y Estela, joven a la que practica un aborto</p> <p>Añadidos dramáticos</p>	<p><i>Acto segundo</i></p> <p>pp. 29-34</p> <p>—</p>
<p>SECUENCIA 3</p> <p>Escena 8: Presentación de La Marrana. Imagen del director reflejada en el espejo.</p> <p>Añadido</p> <p>Escena 9: Nicolás y Raquel, haciendo el amor</p> <p>Escena 10: Plano de la ambulancia en marcha vista por detrás. Segunda aparición.</p> <p>Escena 11: Nicolás y Raquel en su encuentro sexual y la televisión</p> <p>Escena 12: En el comedor, Julia y sus hijos almorzando. Interviene el trío de mariachis, fuera del televisor</p> <p>Escena 13: En el dispensario, diálogo ente Julia y la marrana</p> <p>Escena 14: Recuerdo de un encuentro sexual ente Julia y Nicolás</p> <p>Escena 15: Monólogo de la madrina</p> <p>Añadido dramático</p> <p>Escena 16: Julia bañando a sus hijos en la bañera</p> <p>Añadidos dramáticos</p> <p>Interviene el coro de mariachis, de nuevo en el televisor</p>	<p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>Creonte y Medea pp. 34-41</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>Coro. Pp. 41-45</p>
<p>Escena 17: Monólogo de Nicolás justificando el abandono de Julia</p> <p>Escena 18: Diálogo ente Julia y Nicolás</p> <p>Interviene el coro de mariachis, fuera del televisor. Interviene la madrina. Interviene la mujer del tiempo, en el televisor</p> <p>Escena 19: Julia contempla en la televisión las muertes hipotéticas de La Marrana y Raquel, y en la realidad los preparativos de la boda</p> <p>Escena 20: Dentro del dispensario Julia quema un balde de ropa de Nicolás</p> <p>Escena 21: Plano de la ambulancia en marcha vista por detrás. Tercera aparición</p>	<p><i>Acto tercero</i></p> <p>Aparte de Jasón. pp. 49-50</p> <p>Medea y Jasón. pp. 49-58</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>Coro. 58-63</p> <p>—</p> <p>—</p> <p><i>Acto cuarto</i> pp. 68-75</p> <p>—</p>

<p>Escena 22: Diálogo entre Julia y la madrina.</p> <p>Escena 23: Plano de la ambulancia. Cuarta aparición</p> <p>Escena 24: Julia fumando un cigarrillo desde el balcón</p> <p>Escena 25: Julia peinando a su hija</p> <p>SECUENCIA 4</p> <p>Escena 26: Preparativos de la boda entre Nicolás y Raquel</p> <p>Escena 27: Nueva aparición de la ambulancia. Quinta aparición</p> <p>Escena 28: Diálogo de La Marrana y Nicolás</p> <p>Añadidos dramáticos</p>	<p>Nodriza y Medea pp.46-49</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>Escena 29: En su dormitorio, monólogo de Julia mientras abraza a su hija</p> <p>Escena 30: Monólogo de Adela</p>	<p><i>Acto cuarto</i> —</p> <p>Monólogo Nodriza pp. 64-67 Coro pp. 74-75.</p>
<p>Escena 31: Julia mata a su hijo</p> <p>Secuencia final: Desde la azotea, con el hijo pequeño muerto entre sus brazos, dirigiéndose a Nicolás, mata a su hija. Apoteosis de Julia.</p>	<p><i>Acto quinto</i> p. 81</p> <p>pp. 81-84</p>

#### 4. TRADUCCIÓN DEL LENGUAJE LITERARIO AL LENGUAJE FÍLMICO: ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA ACCIÓN NARRATIVA Y FORMAL EN IMÁGENES

##### SECUENCIA 1. ESCENA 1.

La película arranca en negro con el breve sonido sordo producido por unos neumáticos sobre el asfalto. Comienza entonces a escucharse una música de cadencia sencilla, una canción popular acompañada de inofensivos acordes. La cámara sigue a corta distancia a una furgoneta cuya superficie metalizada aparece salpicada de luces rojas y amarillas que, en la oscuridad de la noche, y con el sonido de esta suave melodía de fondo, hace pensar en un carromato circense atravesando túneles subterráneos en su recorrido antes de llegar a la

próxima feria. Nada hay en esta primera escena que nos haga prever la tragedia que se avecina. Sólo más tarde comprendemos que en realidad se trata de una ambulancia o de un furgón funerario. La escena, rodada como plano secuencia de un vehículo visto desde atrás, anticipa el final de la tragedia. Sin embargo, al no hacerse alusión alguna a la *Medea* de Séneca, el espectador no podrá identificar el significado trágico contenido en esta primera escena: el de un destino fatal que antecede a los acontecimientos y al cual éstos obedecen. Esta idea será reiterada a través de la proyección de siete escenas de la ambulancia que intercaladas de forma breve aparecerán a lo largo de toda la película.



## ESCENA 2: Monólogo de Julia

La cámara avanza hacia la puerta del dispensario donde trabaja Julia, que la atraviesa despacio y se dirige a su encuentro situándose frente a ella. Julia repara en su presencia, mira a cámara y, confiriéndole entidad de personaje, le dirige su lamento angustiado. La cámara funciona en esta primera escena como sustitución simbólica de su marido Nicolás, que acaba de abandonarla.



Es un amanecer brumoso. La luz oscura se cuele apenas por las cortinas y persianas corridas.

El dispensario está vacío.

Julia cura los males del alma y del cuerpo. Abortera y bruja la llaman los que la odian, los más, a qué negarlo. Julia espera inmóvil la inminente llegada de la alborada. Se ha sentado en la silla de barbero y gira compulsivamente. Su mirada se ilumina con ira sacrosanta.

Lanza un jadeo seco. Su cabeza enmarañada. La mirada brillante, los ojos húmedos de viscosa ferocidad, hablan de horas de insomnio desquiciado.

Su respiración agitada resuena en las paredes. Respiración de hidra que llena el dispensario dorado y solitario. Es el fin de una larga duermiéndola. Su voz sale de la caverna de la soledad. Ronca, baja, ahogada.

JULIA: ¿Y yo qué? Él se va con otra, tan campante, tan contentito. Y yo digo: ¿Y yo qué? [...] ¿Y los hijos que te di? ¿Y los años que te di? ¿Y lo mío que te di? [...] Yo me vine para acá. Lo dejé todo. [...] Me pediste que te ayudara y te ayudé. Que si querías ser boxeador. No más te partían la madre. Y yo diciendo eres rebueno. Y ni tú ni yo nos lo creíamos. [...] Todo por ti. Sólo por ti. Y ahora me dices que ya no te cuadro. Que tienes otra. [...] Sólo los tengo a ellos, mis criaturas. Cuando me besan, me dan besos airosos. Me quiebran por dentro. Son como brasas. Brasas heladas. Los besos no más me hacen sentir más lejos. Serán porque huelen a ti, Nicolás cabrón. [...] Los pobres hijos de nuestros pecados. Porque yo por ti Nico he pecado. [...] Todos dicen que soy bruja y se santiguan no más paso. [...] Pero uno a uno van cayendo en mi dispensario. Y yo aguanto para estar junto a ti. Y yo aguantando para tenerte dentro Nico. [...] Ya te vas con esa nalga de rana, porque te agarró el olvido. Porque me olvidaste, a mí, a mi carne que te envaraba tanto. [...] Y yo me quedo sumida en la mierda. Sola. Solita del alma. [...] ¿Y digo yo? ¿Y yo qué?

La escena se configura en este primer monólogo en torno a una estructura circular según la cual Julia comienza y acaba con la misma pregunta: *¿y yo qué?* La soledad a la que empieza por referirse Julia es la del olvido de los juramentos hechos por Nicolás: exige la reparación del agravio y busca una salida ante la situación en la que se halla: *¿y yo qué?*. La vemos encender velas ante un altar preparado con diferentes imágenes de santos, en lo que supone una primera emulación del director a la invocación que Medea dirige a los dioses vengadores en la obra de Séneca. El guión de esta primera secuencia corresponde al Acto primero de la obra de Séneca, en el que Medea se queja angustiada por el abandono de Jasón y en el que se recoge una primera invocación de la protagonista a las divinidades ante las que Jasón juró una fidelidad que ha traicionado.

## ACTO PRIMERO

1-55. PRÓLOGO. Medea, abandonada, invoca a los dioses del cielo y del infierno en su propósito de vengarse de Jasón y de su nueva esposa.

MEDEA: Dioses del matrimonio [...], dioses en cuyo nombre me prestó juramento Jasón y a quienes es lícito, sobre todo a Medea, elevar sus ruegos [...] con voz nada halagüeña yo os conjuro. [...] Parida, ya está parida la venganza: yo la he parido. [...] En las mismas entrañas busca el camino para la venganza, si estás viva, alma mía, si algo te queda de tu antiguo vigor; rechaza los temores de mujer [...] ya, después de haber parido, son crímenes más grandes los que te corresponden. [...] Un hogar que con un crimen se formó, con un crimen hay que abandonarlo.<sup>18</sup>

### *Sobre la soledad de Medea y la ausencia de alma en la obra de Séneca*

La «soledad» que afecta a Medea es, por lo tanto, de carácter sexual y amoroso: igual que la *Medea* de Séneca, Julia expresa su enorme dolor por el abandono de su marido, le reprocha todo lo que le ha entregado y el vacío al que debe enfrentarse ella en su ausencia. Pero no es a los dioses a quienes Julia pide cuentas. Ripstein –como Séneca– borra toda huella de trascendencia dentro del personaje como también lo hace en el desarrollo de la historia. La narración no tiene connotaciones metafísicas ni religiosas, no busca más allá –como tampoco lo hacen sus personajes–, una explicación a los sucesos que acontecen. Por crueles que éstos sean no encontramos en la película el recurso al amparo de una instancia superior que ofrezca consuelo o a quién reclamar justicia. Esta inmanencia es buscada y calculada deliberadamente por el director, que parece perseguir el objetivo de enfrentar al espectador al vacío más desolador con una crudeza aún mayor que la lograda por Séneca, del que Pascal Quignard afirma «personificó el odio hacia todo lo que está vivo. Séneca odiaba el placer. Odiaba la comida. Odiaba la bebida. Adoraba el dinero y el miedo a sufrir. Séneca es la flacura ardiente, depresiva, obsesionada por el lenguaje y el poder. Es el primero en ser bautizado el ‘pedagogo del género humano’. Es el puritano que escribió: «No hay animal más sombrío que el hombre»<sup>19</sup>.

El tratamiento estético otorgado a la imagen dentro de la película contribuye a reforzar esta idea a través de los tonos verdosos de unas paredes desvencijadas, donde destaca la suciedad y podredumbre de las habitaciones, negándose también al espectador el recurso de la belleza. Ripstein dibuja en esta película la «realidad» en su versión más descarnada, la misma «realidad» desgarrada que también encontramos en el texto romano de Séneca, tan alejado de la protección de los dioses. Sin consuelo posible. Sin poesía. Sin belleza. Sin alma. Sin explicación: *Así es la vida...*

<sup>18</sup> Séneca. *Medea*, Jesús Luque Moreno (trad.), Editorial Gredos, 2010, Acto primero, pp. 21-24.

<sup>19</sup> Cfr. Quignard, Pascal, *El sexo y el espanto*, Traducción de Ana Becció, Editorial minúscula, Barcelona, 2006, pp. 164-165.

Edward Gibbson, en su *Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano* nos cuenta que en el siglo II de la era cristiana el Imperio Romano abarcaba la parte más próspera de la tierra y la porción más civilizada de la humanidad. Respecto de la religión, tanto la arraigada superstición de los súbditos como la reflexión de los ilustrados apoyaban la política de los emperadores y el Senado. Los diversos cultos abarcados por un poder tan extenso eran considerados igualmente ciertos por el pueblo, falsos por el filósofo y útiles por el magistrado, y la tolerancia no sólo causaba mutua indulgencia, sino también concordia religiosa. El apacible ánimo de la antigüedad era de tal temple —continúa Gibbson—, que prestaba menos atención a las diferencias que a las semejanzas de su culto. El griego, el romano y el bárbaro, al encontrarse ante sus respectivas aras, se hacían cargo sin duda de que, bajo diversos nombres y diferentes ceremonias, adoraban a divinidades idénticas. La elegante mitología de Homero proporcionó un bello y casi armónico sistema al antiguo politeísmo<sup>20</sup>. Pero en este idilio armonioso y confluencia entre culturas, Malraux hace la siguiente declaración con respecto a la ausencia de alma en el arte romano: «nunca había estado un gran pueblo tan profundamente, tan constantemente privado de estilo plástico como el pueblo romano. Roma no acepta, no reconoce más que lo que es. ¡Las pinturas de los misterios dionisiacos, cuánto sorprende a aquellos para quienes las palabras misterio y Dionisos tienen un sentido! Y si la separación entre el retrato romano y los que van a seguirlo es tan grande, es porque Roma no tiene prolongación en ningún dominio: sus misterios se desvelan, como algunos símbolos, sobre muros desnudos; sus retratos son fotografías adornadas. Aun cuando les da vida, no les da alma, porque no la tienen. Hay una continuidad empecinada, sí; pero las ciencias también la tienen. Del retrato, al que no asigna mucha importancia, no obtiene más que caras separadas del universo. Pinturas, mosaicos realistas, vidrios dorados, ¡qué esfuerzo para aislar al individuo! Sin embargo este individuo no tiene valor; cuando el retrato, después de haber sido la cara particular del jefe, del conquistador, se convierte en el retrato de cualquiera, no se propone más que la particularidad de este, más o menos ornada de dignidad trivial. Los bustos, en las salas de Italia en que están acumulados, se distinguen y se parecen como las cifras, no como seres vivos. Una cara romana no podía ser el afloramiento del alma o la encarnación de un Dios, de la misma manera que un personaje romano no podía situarse en el espacio o vincularse

---

<sup>20</sup> Crf. Gibbson, Edward, *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*, I; Madrid, Turner, 2006, pp. 55 y 62.



al cosmos; y los imperios, en arte, son cosmos pobres»<sup>21</sup>.

*La hiperrealidad y su tratamiento técnico cinematográfico en Así es la vida...*

Durante el desarrollo del análisis fílmico de esta película se enumerarán las técnicas cinematográficas de las que se ha valido el director en tanto recursos de «hiperrealidad», entendiendo este concepto en el sentido desarrollado por Jean de Baudrillard al que nos hemos venido refiriendo en apartados anteriores, y que nos parece esencial al presente análisis cinematográfico, por lo que trataremos de describir de forma pormenorizada las técnicas cinematográficas que han servido a tal fin. Un Primer recurso hiperrealista lo encontramos en este primer monólogo cuando Julia mira directamente a cámara, rompiendo lo que en teatro sería la cuarta pared. De esta manera, la cámara se subjetiva y sirve como instrumento que anula la búsqueda de trascendencia, en términos baudrillardianos: «ésta es transformada en una realidad sobredimensionada y, de igual modo, sólo en la separación estricta de la escena y la sala el espectador es un actor de pleno derecho. Pues bien, hoy en día, todo contribuye a anular ese corte: inmersión del espectador en el espectáculo, living theatre, happening. El espectáculo se torna participativo, interactivo. ¿Se trata de su apogeo, o de su final? Cuando todos se hacen actores ya no hay acción, ya no hay escena. Muere el espectáculo como tal. Es el fin de la ilusión estética»<sup>22</sup>. Como consecuencia de este tratamiento formal derivan dos hechos fundamentales. En primer lugar, dentro del guión cinematográfico, una parte sustancial referida al contenido de este monólogo en el texto literario es fracturado por el director en su estructura simbólica, siendo transformado en diálogo: al conferir a la cámara entidad de personaje, ésta pasa a ser el interlocutor al que va dirigido el mensaje de Julia. De este original tratamiento resultará que –dentro de la misma escena– se fundan en la imaginación del espectador dos conceptos literarios en principio excluyentes entre sí: monólogo y diálogo. En segundo término, Ripstein transforma parte de la esencia inherente al personaje de Medea, dado que la invocación con la que ésta se dirige a los dioses en la obra de Séneca es desposeída de toda trascendencia en la película. En ésta, Julia se dirige a una cámara

<sup>21</sup> Cfr. Malraux, André, *Les voix du silence*, (La Monnaie de l'absolu - VII), en *Écrits sur l'art*, (Œuvres complètes, IV), Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, pp. 394-395. (Traducción al castellano en Buenos Aires, Editorial EMECÉ, 1956.)

<sup>22</sup> Jean Baudrillard, *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*, ed. cit., p.70.

transfigurada en personaje; y lo hace a ras de realidad: rastreando una inmanencia desde la que trata de encontrar la respuesta a su angustia entreviendo el camino que ha de seguir.

El segundo recurso hiperrealista del que se sirve el director lo constituye el momento en el que Julia mira a cámara a través del espejo, lo cual constituye un doble simbolismo sobre la identidad perdida de Medea en el que se superponen dos miradas ampliadas de la realidad: la de la cámara y la del espejo.

Guión cinematográfico: Julia se mira a la cara y ve la cara de otra. La cara de la de antaño. La Julia de hoy, la llena de celos, la llena de rabia, aún carece de cara y facciones que le sean propios. Julia se mira al espejo y mira con la vieja cara conocida de la que fue y ya no es. Julia como dóberman se desconoce y lo sabe.

Ambas miradas se aúnan anticipándose a la visión del espectador, al que se le obliga a observar a través de este doble filtro, interviniendo de este modo la mediación de la distancia necesaria a toda representación mental. Sobre el significado simbólico implícito al espejo Baudrillard indica que «tal como es, el mundo carece de explicación causal y de representación posible (cualquier espejo formaría también parte del mundo)»<sup>23</sup>. La anulación de la distancia entre el espectador y el personaje provoca un efecto de identificación inmediata. Julia nos involucra, nos increpa: se dirige a nosotros para hacernos partícipes directos de su dolor y sentimos que nos recrimina. La distancia se anula. El tiempo queda reducido a una inmediatez en la cual la elaboración imaginaria y su espacio simbólico se tiñen de violencia. Cómo si de una autoagresión se tratara, se increpa directamente al público introduciéndole en la historia de manera «física». No es posible mantenerse al margen cuando el espacio figurativo necesario a la inferencia del significado inherente a la imagen que se proyecta en la pantalla queda anulado parcialmente: la imagen invade al observador y éste es engullido por la realidad proyectada. El director consigue así provocar una conmoción radical y salvaje en el espectador. Ripstein no busca transmitir la dimensión metafísica del mensaje de Julia, sino su materialidad más desoladora. «Una vez hecha desaparecer toda trascendencia, las cosas no son más que lo que son y, tal como son, son insoportables. Han perdido toda ilusión y se han vuelto inmediata y completamente reales, carentes de sombra y de comentario. Inmersión, inmanencia, inmediatez: he aquí las

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 26.

características de lo virtual. No más mirada, no más escena, no más imaginario, no más ilusión, no más exterioridad ni espectáculo: el fetiche operativo ha absorbido toda exterioridad, reabsorbido toda interioridad, absorbido el tiempo mismo de la operación en tiempo real<sup>24</sup>. Ripstein nos ofrece, siguiendo la filosofía baudrillardiana, una realidad aumentada en su verdad más cruda y desgarradora donde –al igual que en la Medea de Séneca– no hay espacio para la poesía: «la diferencia (radical) entre la ubicuidad virtual y la anamorfosis de transmigraciones sucesivas es que, en el espacio de lo Virtual, somos nosotros los que cambiamos de lugar, quienes pasamos técnicamente de un lugar a otro, en tanto que, en el espacio poético o en la gran mitología, son los lugares y los dioses los que se metamorfosean en nosotros; y nosotros somos el teatro de esa metamorfosis»<sup>25</sup>.

### ESCENA 3

Julia se golpea la cabeza contra la pared y termina devorando la foto de Nicolás como antecedente visual de su destrucción. En el noticiero, la presentadora anuncia «la llegada de una masa de viento polar y una onda tropical número 36 que traerá lluvias muy fuertes, torrenciales». El realizador establece así un paralelismo identificando la inestabilidad del tiempo con el estado interior tormentoso por el que atraviesa Julia.



Encontramos en esta escena un tercer recurso hiperrealista cuando la cámara atraviesa el pasillo convertida en entidad subjetiva que avanza fisgona, interesada y deseosa de saber lo que ocurre en el comedor donde se encuentra Julia, y desde donde oímos que proceden unos golpes. Se trata de una nueva técnica destinada a romper la distancia con el espectador por la cual éste se convierte a su vez en fisgón, y como un intruso irrumpe en la

<sup>24</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 20.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 204.

historia. No hay momento privado pues se anula la sensación de soledad e intimidad que debería acompañar al personaje. Julia está sola, sí, pero en un tiempo y lugar de la representación que el director fractura deliberadamente invadiendo el secreto de su intimidad para exponerla a la mirada de todos. Lo significativo de esta escena no está en el hecho de que se exponga como momento privado una acción dramática que el personaje nunca mostraría a público, sino el protagonismo explícito que adquiere el sujeto invasor: la cámara, que nos enseña a Julia tirada en el suelo y golpeándose la cabeza contra la pared, mientras contempla una foto de Nicolás, que sujeta entre sus manos. Además, la televisión, a modo de *imagen de la imagen*, sirve al propósito de un cuarto recurso hiperrealista por el cual el receptor televisivo es usado técnicamente como vehículo, no de representación, sino de hiperrealidad al servicio de la línea de pensamiento del personaje de Julia. Un primer plano nos muestra a la presentadora anunciando que se avecina un temporal. La cámara avanza entonces hasta un primerísimo plano de la televisión desde el que un grupo de música<sup>26</sup> canta un bolero que habla del error que cometen las mujeres al creer que el amor perdura para siempre.



Esto le pasa a las hembras / por no pensar con razón / y creerle las promesas, a todo joven varón. [...] El hombre llega y engaña / Toma lo que ha de tomar / Para luego dar la vuelta y mudarse de lugar. [...] Julia, Julia, Julia triste, entiende esto bien, mujer: /que los amores terminan / un buen día sin más ni más. / No hay agua de pozo fresca / que los haga retoñar; /que el amor es traicionero / y de frecuente mudar.

Roberto Danese se refiere a la función narrativa que cumple el grupo de Boleristas dentro de la película como sustituto del Coro en la obra de Séneca<sup>27</sup> y cómo, al igual que

<sup>26</sup> Según el guión «*Anselmo Fuentes y sus hermanos*»; en los títulos de crédito: «Trío Romántico Señorial». Paz Alicia García-diego. *Así es la vida...*, Madrid, Editorial Ocho y Medio, 2001.

<sup>27</sup> Cfr. Roberto Danese, "La Medea di Seneca di fronte allo specchio cinematografico. Así es la vida di Arturo Ripstein", en VV.AA., *Form und Bedeutung im lateinischen Drama, Form and Meaning in Latin Drama*, Timothy J. Moore, Wolfgang Polleichtner (Hg.), WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2013, pp.142 y 143.

éste, canta a un comportamiento racional y alejado de las pasiones. En la obra, la intervención del Coro recrimina su comportamiento a Medea, pero de espaldas a ésta, pues su voz está dirigida al público. De la misma manera, Julia permanece en esta escena ajena a la canción que el grupo de boleristas le dirige, mientras ella se come la foto de Nicolás en un ritual caníbal que simboliza el anticipo alegórico de su destrucción.

#### ESCENA 4

Julia entra en el dormitorio donde sus hijos duermen, y con gran ternura aparta un mechón de cabello de la cara de su hija. Luego se dirige hacia el hijo pequeño y hace ademán de acariciarle pero retira su mano. *Julia: No se vale, no se vale.* El pequeño es para ella una réplica idéntica al padre. El rechazo al varón es aquí explícito: el mal, que se trasmite de padres a hijos dentro del mismo sexo, nos anticipa una venganza que también anuncia Séneca en el Acto Primero.

#### ESCENA 5: Diálogo entre Julia y la Madrina.

En esta escena en la que Julia expresa su rabia, la Madrina intenta calmarla con un discurso acerca de la condición de la mujer en Méjico, donde la soledad que sufren las mujeres, causada por el abandono del varón, se presenta como hecho generalizado. Los hombres ejercen violencia sobre las mujeres de forma impune, amparados bajo un beneplácito social y cultural en el que la mujer queda despojada de cualquier reivindicación posible. La escena corresponde al Acto Segundo en la obra de Séneca.

MADRINA: ¿Acaso te sorprende? Si ya me lo veía venir. [...] Los hombres cuando nacen habría que romperles la cervix. Como seres tan tiernitos. Sería como quebrarle un ala a un pollo. (Parte el cigarrillo en dos.) Cuas. Y se quiebra como rama seca. (Sádica, enciende el cigarrillo y mira a cámara): Son liendres. Carroña. Están toda la vida friega que friega, que si a la mamá, que si a la hermana, que si a ésta, que si a otra, y ¿tú Julia? ¿no tenías clarito que mientras Nicolás te prometía el oro y el moro, un día no más bajaras la guardia te dejaba? Claro que lo sabías, eso lo sabe hasta la más bruta, hasta la más dejada de la mano de dios. [...] No hay nada que puedas hacer. No más les da por irse y no hay quien los pare. Todo está escrito. Pero ya ni remedio [...]

JULIA: Yo voy a hallar el remedio madrina. Ya verás. Yo no me quedo así cruzadita de brazos espiando al adúltero y a la puta que se le metió entre las piernas. [...]

MADRINA: [...] ¿Acaso crees que a ninguna le ha dado tu rabia? ¿Tu mismitita rabia? A todas nos pasa. Y a ninguna se le cae el cielo encima.

JULIA: Será así con todas. Con las otras. Conmigo no. Conmigo no, lo juro. (Se lesiona en la muñeca con una aguja.)

MADRINA: (Quitándole la aguja). Ya no más criatura. [...] Nadie muere de abandono. Esta vida es un cuento de nunca acabar. Yo por eso tan contenta. Tan tranquila. Te conté que cuando me dijo la comadrona que el hijo que parí me nació muerto, lo que le dije es ¿qué era varón o hembra? Cuando me dijo varón, respiré y dije: uno menos. [...] Pues a lo mejor a mí no hay quien me entienda. Pero esas tardes en que me agarra la ausencia. La ausencia de vientre. ¿Sabes lo que hago? Voy a mi cuarto y levanto el capelo que le puse al feto de mi niño. Para que lo proteja de la humedad, del viento. Y lo veo ahí, tan tranquilo y tan quitado de la humedad y de la pena, digo así mejor, a él y a mí, nos ahorré sufrimientos. A ver, dime en mi sano juicio ¿Para qué iba a traerlo yo al mundo? [...] Mejor muerto.

## ACTO SEGUNDO

116-178. MEDEA-NODRIZA. Tras haber oído el anterior himeneo, Medea se lamenta, debatiéndose entre el ansia de venganza y el deseo de que Jasón vuelva con ella. La nodriza trata en vano de calmarla.

MEDEA: Muerta estoy. Ha sacudido mis oídos el himno nupcial. [...] ¿Esto ha sido capaz Jasón de hacerlo? ¿Después de haberme arrebatado un padre, una patria y un reino, abandonarme sola, el cruel, en un lugar extranjero? [...] ¿Es que ha llegado a creerse que toda mi maldad ya se ha agotado? Insegura, ofuscada, mi mente enferma me arrastra en todas direcciones. [...] Si es posible, que Jasón viva, con tal que sea mío, como fue. Si no, que viva de todos modos y en recuerdo mío haga buen uso de lo que yo le he regalado. [...] En un enorme montón de cenizas convertiré su casa.

NODRIZA: Calla, te lo ruego. Esconde las quejas y encomiéndalas a lo más hondo de tu dolor. El que en silencio, con actitud paciente y serena, soporta hasta el final las graves heridas, puede devolverlas: la ira que se encubre es la que daña. Una vez confesados, los odios pierden capacidad de venganza.

MEDEA: Ligero es el dolor que puede entrar en razones y mantenerse oculto. Los grandes males no quedan ocultos. Siento pasión por atacar.

NODRIZA: Detén ese impulso propio de una Furia, hija mía. Apenas pueden defenderte el silencio y la calma.

MEDEA: La fortuna a los valientes los teme: a los cobardes los aplasta.

NODRIZA: Sólo es loable el valor, si es oportuno. [...] Se marcharon los colcos, tu esposo no te guarda fidelidad ninguna. Nada te queda de tus grandes recursos.

MEDEA: Medea queda: en ella estás viendo el mar y las tierras y el hierro y los fuegos y los dioses y los rayos.

NODRIZA: A un rey hay que temerle.

MEDEA: Rey fue mi padre.

NODRIZA: Medea...

MEDEA: Voy a serlo.<sup>28</sup>

La idea de la inevitabilidad del destino es aplicada en este caso al destino trágico del

<sup>28</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., pp. 29-33.

que son víctimas las mujeres mejicanas y su indefensión frente al egoísmo de los hombres. Madrina: *todo está escrito. Pero ya ni remedio*. Por tanto, la mujer mejicana está marcada por dos destinos trágicos que se superponen como inevitables: el metafísico, y el que le corresponde por sexo. El abandono de la mujer, el hogar y los hijos es privilegio del varón. Javier Tovar señala cómo ante una situación de injusticia socialmente consensuada a la mujer no la asiste ningún derecho, por lo que la Madrina ha encontrado una espeluznante solución para sí misma que aparentemente la conforma: «en este contexto, la madrina ha encontrado una dramática solución para sí misma, también al margen del rito: dado que el “rito” del abandono es potestad del varón, la forma de evitarlo es acompañarse del cadáver de un bebé muerto, de su propio hijo varón. Y es que para la madrina el abandono que el marido hace de la esposa es equivalente del que los hijos varones hacen de los padres, con una diferencia: mientras un marido puede ser sustituido por otro, no sucede lo mismo con los hijos»<sup>29</sup>. De esta manera trágicamente perversa logra esquivar lo ineludible: ser abandonada. Madrina: *«Los hombres son liendres»*.

## ESCENA 6

En la siguiente escena las dos mujeres recogen las sábanas en la azotea antes de la llegada de la tormenta, símbolo del destino trágico que está a punto de acontecer.

JULIA: [...] Un decir es un decir. Y si un decir es un decir, voy a decir el mío. Yo no soy una que dejas así no más. Yo digo: ¿me dejas? Pagas. Y le voy a cobrar, madrina. Por ésta que le he de cobrar donde le sangre el corazón. Lo voy a dejar solito. Solo de alma y solo de cuerpo. Solito como que cuache. Solito como araña.

MADRINA: Cállate criatura, cállate no más. Verdad de Dios que las cosas que dices ponen los pelos de punta. Hay cosas que ni se dicen ni se piensan. Y cuando se piensan mejor se olvidan. [...] ¿Lloverá?

JULIA: Lloverá madrina. Lloverá. Y que te quede bien clarito madrina. Voy a tomar providencias. Te lo juro por mis hijos.

MADRINA: Julita con eso no se juega. Santo, santo Dios del universo, perdónala si blasfema que ni sabe lo que quiere. [...] Dios no te oiga porque te quedan tus hijos. ¿Ves todo lo que te dije hace un rato? Ni me hagas caso. Pura mentira. Puro de boca por fuera. Si tengo ausencia de vientre es porque tengo carencia. Ni que darle vuelta. [...] Tu tienes tu marido ¿qué se te va con otra? Pero de menos fue tuyo. Tienes tus hijos que te rompen la paciencia y que te lo recuerdan a él, pero son tuyos, tuyos de ti. Yo no tengo nada que lleve

---

<sup>29</sup> Francisco Javier Tovar Paz, *Medea de Séneca en Así es la vida (2000), filme de Arturo Ripstein*. Revista de Estudios Latinos. RELat 2, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002, p. 187.

mi sello. Yo me quedé solita. [...] Lo único mío mío es ese feto metido dentro de un capelo, y trece santos de bulto. Eso que es mío, mío de mí, cabe en una mondriga caja de faz. Ya estoy vieja, vivida. Ya se me fue el sangrado.

El odio del discurso de la Madrina es la resultante del resentimiento hacia el sexo masculino, pero éste se ve disminuido cuando comprueba que el deseo de venganza en Julia crece. Es en este momento cuando el personaje de la Madrina se fragiliza mostrando su verdadero dolor: el de una «soledad» aún más aterradora que la sufrida por Julia. Madrina: *«Y todo lo mío, todo cabe entero en una caja de faz limón, el que deja las sábanas rechinantes de limpio»*. La madrina, al igual hace la Nodrizza en el Acto segundo de la obra senecana, aconseja a Julia calma, resignación y que no piense en la venganza. Madrina: *«Todo está escrito. Pero ya ni remedio»*. La idea de que el ser humano no es libre sino que obedece a un destino marcado es una constante a lo largo de toda la película como lo es en la obra de Séneca.

ESCENA 7: Diálogo entre Julia y Estela en el dispensario.

La joven Estela acude a Julia para que le practique un aborto. En la conversación que mantienen, la crudeza con la Julia plantea a la chica que el mayor bien que puede hacerle a su hijo es matarlo —puesto que si muere «la vida no le va a doler»—, constata la realidad de la mujer en la sociedad mejicana, en la que tener hijos fuera del matrimonio resulta ser una catástrofe tanto para la madre como para el hijo.

JULIA: ¿Me la vas a agradecer? [...] Que te saque el hijo que llevas dentro. Esta vida duele mucho. Entonces si no lo dejas que nazca, la vida jamás le va a doler. Eso es amor de madre. Amor del bueno, ¿verdad? [...] Si te pones mala de veras y un doctor te pregunta son las que tomaste, es quinina lo que te di.

ESTELA: ¿Y si mejor vengo con usted?

JULIA: Yo para entonces ya no voy a estar.

ESTELA: ¿Y si la busco?

JULIA: No me encuentras.

ESTELA: ¿Qué perra es nuestra suerte verdad? Perra, bien perra.

El aborto de Estela —apunta Javier Tovar— «es, por definición, antitético del rito social del matrimonio; de ahí que sea clandestino y carente de formalidad. Por el contrario, que Raquel, prometida de Nicolás, ha de llegar virgen al matrimonio es una exigencia ritual, y, a pesar de que no sea cierto, existe un remarcado reconocimiento social y formal de



dicha virginidad. En definitiva, ante el rito matrimonial (inversión del rito del abandono), la presencia de hijos no es indicio de matrimonio, mientras sí lo es la virginidad de la novia, por fingida que ésta sea»<sup>30</sup>. Julia avisa a Estela que si tiene problemas de sangrado no la busque, porque ya no estará para poder ayudarla. Se anticipa así su huida tras el crimen como también ocurre en el Acto primero en la obra de Séneca.

### SECUENCIA 3. ESCENA 8: Presentación y puesta en escena de la Marrana.

MARRANA: (Mandando callar) No me vayáis a despertar a Raquel. ¿No veis que es como yo? Tiene el sueño delicado.

El personaje hace su aparición en ropa interior: un batín medio abierto deja entrever una prominente barriga. La Marrana lleva en una mano un plato de comida y en la otra una cerveza coronita, y se pasea por el patio con la actitud de un patriarca todopoderoso. La vulgaridad de su físico y ademanes queda patente en su recorrido; así como también el miedo que provoca entre los vecinos, que se manifiesta cuando comprobamos que éstos no se atreven a mirarle, y con actitud servil apenas levantan la mirada del suelo. Cuando la Marrana inicia el camino de regreso hasta su casa, se escuchan los susurros apagados de la vecindad, que repiten su nombre llenos de temor pero también de odio: Marrana, Marrana, Marrana... El personaje parece oírles y se gira como si intuyera lo que se gritan a su espalda. Entonces se planta en el centro del patio y desafiante mira a la cámara.



### ESCENA 9

<sup>30</sup> Francisco Javier Tovar Paz, *Medea de Séneca en Así es la vida (2000), filme de Arturo Ripstein*, ed. cit., 2002, p. 187.

La cámara es un personaje más dentro de la película, que ahora entra en la casa donde viven la Marrana y su hija Raquel. Espía, vacila y por fin avanza en dirección a la cocina donde una anciana prepara la comida. La mujer, enfadada, regaña a la cámara por la intrusión.

ANCIANA: ¿Dónde van? ¿Dónde creen que van? La Marrana me va a regañar. Él no gusta de extraños. Aquí está Raquelita, aquí no. Cuidadito y me la despiertan. Si no, luego, la agarra conmigo. Él es muy especial con su chamaca.



La cámara dirige su objetivo hacia un espejo situado en la pared del comedor en el que quedan reflejada la imagen del técnico con la cámara al hombro, y la del propio director, que se encuentra a su lado. Ripstein marca de este modo su autoría y punto de vista en la filmación como si el espía se sorprendiera a sí mismo en el acto invasor de un espacio privado, remarcando la omnipresencia de una cámara que no respeta límites y que suplanta todo espacio concedido a la realidad para hiperbolizarla, desmenuzando sus secretos y anulando cualquier posibilidad de representación. Se trata de mostrar el espectáculo de la banalidad, que, como apunta Jean de Baudrillard, es el verdadero porno de hoy. «¿Se trata de un fenómeno de voyeurismo pornográfico? No, lo que la gente ansía no es sexo, sino espectáculo de la banalidad que es el verdadero porno de hoy. La verdadera obscenidad es la irrelevancia. La insignificancia y la nulidad, una especie de parodia de su polo opuesto: el *Teatro de la crueldad* de Antonin Artaud»<sup>31</sup>. Como sucede también en esta escena donde la cámara entra ahora en el cuarto en el que Raquel y Nicolás hacen el amor y ella increpa a la intrusa para que se vaya.

<sup>31</sup> Jean de Baudrillard, *La agonía del poder*, Ediciones Pensamiento, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010, pp. 50 y 51.



ESCENA 10: De nuevo la ambulancia. Segunda aparición.

ESCENA 11: Nicolás y Raquel.

RAQUEL: A mí no me va a tocar ¡dímelo! ¡júramelo! A mí no me va a tocar. Yo nací parada, no nací para la traición. Hay unas que sí. Igual que hay hombres que nacieron para que los dejen. Los dejados. Los apachurrados. Los que traen mala suerte y dan mala suerte. Los que traen la desgracia pintada en la frente. Yo no. Yo no soy de esas. Nací en domingo y tengo el pico de viuda marcado en la frente. Míramelo. Mira. A las que lo tenemos los hombres no nos dejan sino muertos. A mí por eso no me puede tocar. Yo tengo a mi padre para que de la cara por mí. Me cuida. Me protege. Acaso crees que le dicen marrana no más por ser sucio y barrigón. Le dicen marrana porque usa mañas bien sucias para defender lo que quiere. Por eso a mí no me vas a dejar. Yo tengo la buena estrella pintada en la frente. Yo no soy como ella. No más, ¿por qué la dejaste de querer? ¿fue así no más? ¿cómo fue? ¿Cómo se deja de querer a alguien?

NICOLÁS: Pues cosas que pasan, pasan, me pasaron con ella. Pero luego sabe Dios como leer el destino.

RAQUEL: ¿Mi destino?

NICOLÁS: Tu no vas a tener destino. Tú tienes la estrella pintada en la frente.

RAQUEL: En la frente y en el culo.

NICOLÁS: En el culo y en el chichi.



La cámara se dirige hacia los pies de la cama donde un primer plano de la televisión encendida proyecta la imagen de Julia y Nicolás haciendo el amor en la bañera, tiempo atrás, cuando Nicolás sentía por Julia idéntico deseo al que siente ahora por Raquel. Una mano se acerca hasta el televisor y lo apaga. Es la mano de Nicolás pues vemos la imagen de Nicolás desnudo dirigirse nuevamente a la cama. La acción se ejecuta de forma simbólica: apagar el televisor es también borrar la imagen de Julia en su mente relegándola al olvido. «Usted no mira ya la TV, es la TV la que le mira a usted “vivir”, se ha producido un dispositivo panóptico de vigilancia (vigilar y castigar) hacia un sistema de disuasión donde está abolida la distinción entre lo pasivo y lo activo. Se acabó el imperativo de sumisión al modelo o a la mirada, ‘usted es el modelo’, ‘Usted es la información, usted es lo social, usted es la noticia’»<sup>32</sup>. De nuevo la televisión es utilizada para transmitirnos el pensamiento del personaje, en este caso, el de Nicolás. La pantalla apagada del televisor hace la función de espejo en el que vemos reflejada la imagen de Nicolás volviendo a la cama junto a Raquel.



#### ESCENA 12: Julia y sus hijos almuerzan.

Un quinto recurso hiperrealista es ejecutado cuando los personajes que forman el grupo de boleristas salen del televisor para instalarse en el salón en el que Julia está comiendo con sus hijos, lo que produce un efecto distorsionador de la realidad. Julia les mira sorprendida. Desde el interior de la pantalla televisiva la presentadora habla del temporal que está asolando la zona: «la zona de aguaceros cobraron vidas y altos daños materiales en las zonas de alto riesgo», e interrumpe su mensaje acerca del tiempo para dirigirse al grupo de boleristas: «ustedes tienen contrato con la televisión, no pueden aparecer así, a las buenas de Dios». La dualidad entre realidad y ficción es el hecho creativo básico en esta escena

<sup>32</sup> Cfr. Jean de Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Antoni Vicens y Pedro Rovira (trads.), Editorial Kairós, Barcelona, 2012, p. 61.

donde se funden y confunden el mundo real y el imaginado. ¿Es la imagen virtual televisada de los boleristas cantando dentro del salón fruto de la imaginación de Julia? ¿Con la reprimenda que la locutora dirige al grupo asistimos a ficción dentro de ficción? Ripstein quiebra deliberadamente la barrera que separa ficción y realidad, y manipula la imagen televisada para hacerla presente trasladándola al plano de lo real. Esta técnica logra al mismo tiempo servir como apoyo al mundo interior atormentado y cada vez más delirante de Julia. La dualidad entre realidad y ficción se aúnan en esta escena hasta confundirse, ¿qué es verdad? ¿qué no lo es? El director mezcla ambos planos con la intención de transmitirnos el pensamiento de Julia en el que diferentes mensajes se entretajan dentro de su confusión, filtrando todo lo que acontece por el tamiz de su tumultuoso estado mental. Su obsesión la lleva a que todo lo que ocurre a su alrededor cobre un significado específico para ella, es decir, Julia relaciona cualquier hecho, reinterpretándolo, adhiriéndolo a su drama personal. El grupo de boleristas ignora a la presentadora y dedica su canción a Julia.

Si acaso te invade la tristeza,  
si acaso ese que quieres te rompió el corazón,  
si acaso tú lo extrañas y tenerlo tú quieres,  
venimos a decirte:  
no tiene solución.

Una vez acabada la canción el grupo sale de la habitación. La presentadora suspira y se queja por haber sido interrumpida: *«y justo a la mitad del noticiero»*.



A propósito de la influencia que los medios de masas tienen en la sociedad actual, Sánchez Noriega nos dice que «se puede establecer una premisa ante la cuestión tan difícil y debatida sobre la influencia de los mensajes masivos: los medios de masas están tan imbricados en lo que llamamos realidad social, son una parte tan íntima de su estructura, que sería reduccionismo hablar, sin más de que los medios influyen en la sociedad, sobre

todo, porque la conciencia de sí que tienen las sociedades industriales modernas está elaborada, en buena parte, por los mensajes mediáticos; de ahí que resulte mucho más exacto pensar que los medios son un factor de creación de realidad social o una variable en el funcionamiento de los procesos sociales»<sup>33</sup>.

ESCENA 13: Encuentro entre la Marrana y Julia.

En el interior del dispensario se produce un diálogo entre Julia y la Marrana en el que éste le comunica que debe abandonar su casa. El argumento esgrimido por Creonte en la obra de Séneca (el miedo a que Medea pueda hacer daño a su hija Creúsa) será asimismo el empleado por La Marrana en calidad de dueño del patio de vecinos, a la hora de justificar ante Julia su decisión de no renovar el alquiler. La presencia de un tercer personaje en escena: una vecina a la que Julia cura los callos, sirve para acentuar dos aspectos decisivos a la resolución de la Marrana, pero no confesados por éste. El primero se refiere a la rapidez e injusticia con la que dictamina órdenes, que la comunidad de vecinos se ve obligada a acatar. El segundo es que Julia, al igual que Medea, es extranjera. El personaje de la Marrana-Creonte hace gala de otro rasgo esencial a su carácter, el de la hipocresía, al tratar de revestir su decisión de un carácter bondadoso —con caricias en la cara de Julia—, que pretenden pasar por tiernas. La Marrana pide a Julia que no le suplique pues... *«son casi parientes»*, ya que su hija Raquel va a casarse con el que fue su marido Nicolás».

MARRANA: Búscatelas, siempre hay un roto para un descosido. Tu marido se casó con mi hija. Ni modo de que te quedes aquí rondando. Imagínate no más a mi Raquel, ¿que tal si como dicen, le echas el mal de ojo? [...] No voy a dejar a mi chamaca presa de su miedo ni de tus patrañas. [...] ¿No sabe que la vida es así? La vida es una gran cabrona.

JULIA: No sea malo. No me eche. Deme casa. Déjeme en mi casa (le besa los pies). No me saques te lo ruego. No me echas a la calle. Tengo mis hijos y no tengo dónde ir. Dejé mi familia, mi casa, mi pueblo. Ya no puedo regresar. No me eche. [...] Mira que yo nunca le he rogado a nadie. Te ruego así hincada, y más hincada (le besa las rodillas).

MARRANA: Quédate hoy pero mañana después de la boda te me vas ligerita. Hoy mi chamaca todavía no se casa con tu hombre. Voy a cerrar bien el agua. Que hoy seguro cae un chaparrón.

JULIA: Sí. Hoy cae un chaparrón.

ACTO SEGUNDO

<sup>33</sup> Cfr. José Luis Sánchez Noriega, *Crítica de la seducción mediática*, Madrid, Editorial Tecnos, 2002, p. 160.

179-300. CREONTE-MEDEA. Creonte trata de arrojar cuanto antes a Medea fuera de su reino. Medea, después de mucho rogar, consigue un plazo de un día para poder despedirse de sus hijos.

MEDEA: ¿Qué crimen o qué falta se castiga con el destierro? Si actúas como juez, instruye un proceso; si actúas como rey, da órdenes. [...] Una cosa tienen los reyes espléndida y sublime y que no puede borrar el paso de los días: poder favorecer al desgraciado, y al que suplica, [...] A ti una vez más te pido para mis desdichas un rincón, un asilo y un mísero escondite [...]

CREONTE: Que yo no soy de los que llevan el cetro con tiranía ni de los que con pie soberbio pisotean las miserias creo haberlo demostrado con no poca claridad, al escoger por yerno a un desterrado, [...] Tú, tú, maquinadora de las peores fechorías, que tienes malicia de mujer y fuerza de varón para atreverte a todo, que nada te importa tu reputación, vete fuera, deja limpios mis reinos, llévate también contigo tus hierbas mortíferas, deja libres de miedo a los ciudadanos; [...]

MEDEA: Me marchó y suplicante quiero hacerte un último ruego: que la culpa de su madre no arrastre a mis hijos inocentes.

CREONTE: Vete. A ellos los acogeré en mi regazo de padre, como si fueran míos.

MEDEA: [...] te ruego que te dignes conceder una breve demora a mi huida, mientras dejo grabados a mis hijos los últimos besos de una madre que es posible que esté ya muriéndose.<sup>34</sup>

Julia emplea como base de su argumento que no tiene donde ir, ni a quién recurrir, para más tarde implorar por sus hijos, como también Medea arguye ante Creonte el desamparo de carácter legal al que éste la condena, para más tarde suplicar, por sus hijos, que no la destierre, a lo que Creonte replica utilizando su propio miedo y el derecho a la autodefensa, como argumentos que justifican su condena al exilio. La desesperación hace que Julia se postre en el suelo para desde ahí implorar a la Marrana «besando sus rodillas»: signo de humillación que incorpora a la súplica. La Marrana no cambiará su decisión, pero concederá a Julia un día para disponer su partida, después abre una botella de cerveza de la que toma un trago y se la da a Julia, ella bebe a su vez, en un pacto alusivo al acuerdo por el que la cerveza es utilizada de forma explícita por el personaje de la Marrana como símbolo del poder masculino. Pero cuando la Marrana sale del dispensario, Julia derrama su contenido en el suelo en un acto de rebeldía que anula el anterior compromiso verbal: es ahora cuando su venganza cobrará más fuerza.

JULIA: Un día de gracia, gracias a que somos parientes. Marrana cabrona.

ESCENA 14: Una vuelta al pasado.

<sup>34</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., pp. 34-41.

Dormitorio de Julia y Nicolás. Nicolás bebe una cerveza coronita (una vez más la botella de esta marca de cerveza mejicana es utilizada dentro de esta escena como emblema metafórico de un poder masculino eminentemente sexual) sentado en la cama mientras ve un combate de boxeo que proyectan por la televisión. Julia se desnuda trémula, enamorada. Nicolás se desnuda también, pero sin dejar de beber y mirar el partido. En ella el deseo. En Nicolás la indiferencia. La pareja se separa después del sexo y una profunda tristeza inunda la escena. La imagen de ambos aparece ahora proyectada en el televisor del comedor de Julia, donde la Madrina les observa, para después apagar el aparato y pronunciar un breve monólogo mientras lava los pantalones del hijo pequeño de Julia en una palangana –la misma en la que Julia llevará a cabo el ritual del asesinato de sus hijos–, al que regaña. De nuevo se proyecta la culpa del padre en el hijo varón como transferencia de un mal asociado al sexo masculino.

MADRINA: Mamarrachadas, puras mamarrachadas, miren no más, condenados monigotes, por qué su mamá ande problemada sea con él, pero en qué momento se te ocurrió que te alargara la cagadera, Tomasito cabrón, es que no te percastaste como anda la pobre. Verla así. Loca, con las greñas sueltas y con los ojos en brasas. Pero chamaco habías de ser. [...] Ella no tiene costumbre de la vida dura. Allí en su casa teníamos todo. [...]

La presentadora desde la televisión habla una vez más del tiempo: *«ahora para combatir el bochorno vespertino, Anselmo fuentes y sus muchachos»:*

Tu mundo ya está muy lejos  
 Tu mundo ya se perdió.  
 Ahora nos queda el consejo  
 que te damos con amor.  
 Olvida marca de aquella  
 que te dio con tanto amor.  
 Ya ves que solo te queda  
 angustia del corazón.

## ESCENA 15

La Madrina entra en el dispensario. Dentro, Julia llora y se golpea la cara, le sangra el rostro. La Madrina la abraza y la saca de allí.

MADRINA: Qué se te ha metido en la cabeza. No juegues con esas cosas. Las magias y esas pócimas son cosas de Satanás. (Ahora Julia tiene una foto de sus hijos en sus manos.)

JULIA: Dios me dio ese destino. Dios me traicionó. Por qué no le voy a traicionar a él.



MADRINA: (Limpiando unas figuras de santos) Un día de estos si se pone lista aprende a ser feliz. Lo digo yo que nunca aprendí. Nunca aprendí y me llevó la pelona. Pero a ella no le va a pasar. Para eso estoy yo para cuidarla.

### ACTO TERCERO

380-430. NODRIZA-MEDEA. Medea, fuera de sí, se muestra resuelta a la venganza, a pesar de los consejos de la nodriza.

NODRIZA: «Hija mía, ¿a dónde apresuras tus pasos airados, fuera de la casa? Detente, reprime la ira y contén ese ímpetu.

[Aparte] Semejante a una ménade en trance [...] así corre una y otra vez de acá para allá con desenfrenada agitación, con muestras en su rostro de un furor demencial. Su cara se inflama, jadea desde lo más hondo de su pecho, lanza gritos, sus ojos riega con desbordante llanto, se muestra radiante de alegría: presenta síntomas de todas las emociones. [...] Va a superarse a sí misma; bien conocidas tengo yo las señales de su cólera de otras veces. Se nos viene encima algo grande, inhumano, atroz, impío; estoy viendo su rostro enloquecido. ¡Que los dioses desmientan mis temores! »<sup>35</sup>

MEDEA: Si buscas, desgraciada, qué medida tomar para mi odio toma como modelo a mi amor. [...]

NODRIZA: Reponte, señora, que la desgracia te ha perturbado, serena tus impulsos»

### ESCENA 16

Julia baña a sus hijos. Ya ha decidido que les matará. Mira a cámara angustiada por el crimen que va a cometer y agarra con violencia a su hijo pequeño por la cabeza mientras le besa.

JULIA: Me saliste igualito a él.

### ESCENA 17: Monólogo de Nicolás.

Nicolás golpea un saco de boxeo. El monólogo es narrado con sonido extradiegético por Nicolás como monólogo interior, mientras golpea el saco. En esta escena se intercala la continuación de la escena catorce, en la que Julia y Nicolás –después de hacer el amor– se levantan y se visten en silencio, sin mirarse, con una gran tristeza. La televisión continua encendida pero esta vez no emite, sólo oímos el ruido nublado que provoca el aparato en

---

<sup>35</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., pp. 46 y 47.

su falta de emisión. El guión indica “el fin de la programación”, en una clara alusión a la ruptura definitiva entre Julia y Nicolás.

NICOLÁS: Que nadie te toca, que nadie te la meta, machito. Si sientes algo pues te aguantas cabrón y te callas. Pero uno tiene su corazoncito. Y yo Julia tengo mi corazoncito. Por esa de que te quise. [...] Te vi y se me iba el aire. Tú y tu olor. Tú y tu piel de mango. Tú te me metiste en las entrañas. Te quise desde el alma, desde el hígado, los riñones. Y te dije para siempre porque quería para siempre. Y luego vino el tiempo. Yo no soy culpable del tiempo. Yo no creía que había el tiempo el día que te dije para siempre. Y para siempre era para siempre. Pero existía el tiempo. Te engañé y me engañé a mí también. Qué rico sería que las cosas fueran para siempre pero no. Un día era otra la que tenía dentro del cuerpo. Y carajo, yo no quería. Ni forma de alargar lo ya muerto. [...] El destino nunca elige lo que uno quiere. Se me murió el amor y me quedaron los hijos. Tus hijos. [...] Pero también son míos. Hoy te dejo pero no los dejo a ellos. [...] Ellos son míos. Tienen mi sangre, mi ley, mis cosas. [...] Por eso mañana voy por ellos. [...] Tú te vas al arroyo, al olvido, ellos no. [...]

### ACTO TERCERO

431-578. JASÓN-MEDEA. Jasón trata de justificar su comportamiento con Medea.

JASÓN: [Aparte] «¡Oh, hados crueles! ¡Oh, suerte amarga, adversa por igual cuando se ensaña y cuando es indulgente! ¡Cuántas veces Dios ha encontrado para mí remedios peores que los peligros!

Si hubiese querido guardar a mi esposa la fidelidad que ella merecía, habría tenido que ofrecer mi cabeza a la muerte; si no quería morir, tenía que perder este desgraciado su fidelidad. No ha sido el miedo el que ha vencido a la fidelidad, sino la inquietud de mi amor de padre; pues a la matanza de los padres seguiría la de sus hijos.

Si habitas en el cielo, santa justicia, invoco y pongo por testigo a tu divino poder: los hijos han destronado al padre. Es más, incluso ella, aunque es de corazón altanero y no se somete al yugo, creo que prefiere salvar a sus hijos antes que a su matrimonio.

Estoy decidido a hacer frente con ruegos a su ira.

Ahí está. En cuanto me ha visto, se ha exaltado, está loca, lleva el odio por delante: todo su dolor se refleja en su rostro»<sup>36</sup>.

ESCENA 18: Encuentro entre Julia y Nicolás.

Julia golpea la televisión para tratar de sintonizar la imagen. Los niños están acostados y la llaman desde el dormitorio, pero ella les ordena callar violentamente: luego coge la palangana que veíamos en la escena catorce: está llena de agua sobre la que flota una estampa religiosa. Al fondo hay unas monedas. Julia introduce sus pies en ella y en ese

<sup>36</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., pp. 49y 50.

momento entra Nicolás. La escena entre la pareja pasa de la súplica a la violencia más extrema. Nicolás viene a recoger su ropa y a ver a sus hijos, pero ambos deseos son negados por Julia.

JULIA: Yo que te ayudé cuando te maltrataban.

NICOLÁS: Yo nunca te lo pedí.

JULIA: Antes de mí eras un borracho de pueblo en pueblo.

NICOLÁS: Déjame entrar.

JULIA: Los niños duermen.

NICOLÁS: Estás loca de atar cabrona.

JULIA: Estoy loca por ti. Y yo me quedo con mi locura y sin ti. Nicolás no me dejes.

NICOLÁS: Yo te quería. Yo te tenía enconada en el alma.

JULIA: ¿Y qué pasó?

NICOLÁS: Pasó la vida, Julia.

JULIA: ¿Sabes que la Marrana me mandó sacar? ¿Qué va a ser de tus hijos?

NICOLÁS: Tú no estás bien Julia, adonde te los vas a llevar. Te dejo a ti, no a ellos. Desde que se trata de mis hijos, me los quedo.

JULIA: ¿Me dejas sin ti y sin mis hijos?

NICOLÁS: Mañana vengo a por ellos a las once. No es cierto que siempre me partían el hocico. (Nicolás sale)

### ACTO TERCERO

431-578. JASÓN-MEDEA. Jasón trata de justificar su comportamiento con Medea. Ésta lo increpa y le ruega que vuelva con ella. Ante la negativa de aquél, Medea le pide despedirse de sus hijos y se dispone a la venganza. Jasón se marcha. Medea se reafirma en su propósito, solicita la ayuda de la nodriza y manifiesta su plan.

MEDEA: «Huyo, Jasón, huyo; no es algo nuevo esto de cambiar de domicilio; lo nuevo es el motivo de la huida: por ti solía huir antes. [...] Cuantos caminos fui abriendo para ti, los fui cerrando para mí. ¿Adónde me mandas de vuelta? [...] Hombre desagradecido, haz volver a tu mente el aliento del fuego de aquel toro [...] Buscando reinos para otro, abandoné los míos. [...] De aquellas riquezas que arrancadas de países lejanos [...] nada me llevé en mi destierro; sólo los miembros de mi hermano. E incluso éstos los sacrifiqué por ti; ante ti nada valió mi patria, ni mi padre, ni mi hermano, ni mi honra: con esta dote me casé. Devuelve a la que huye lo que es suyo.

JASÓN: Cuando Creonte encolerizado te quería aniquilar, vencido por mis lágrimas te ha concedido el exilio.

MEDEA: Yo lo creía un castigo, pero, según veo, el destierro es un favor.

JASÓN: Mientras se te permite irte, huye y quítate de en medio; funesta es siempre la ira de los reyes.

MEDEA: Al darme el consejo a mí, haces un favor a Creúsa: le quitas de delante a una odiosa rival.

JASÓN: ¿Medea me echa en cara mis amores?

MEDEA: Y tus muertes y tus fraudes.

JASÓN: Vamos, ¿Qué crimen puedes tú echarme en cara a mí?

MEDEA: [...] Tuyos, tuyos son mis crímenes: el que recibe el provecho del crimen, ése es el que lo ha cometido...

JASÓN: Odiosa es una vida que da vergüenza haberla recibido.<sup>37</sup> [...] Anda, mejor controla ese pecho excitado por la ira. Cálmate, por tus hijos. [...] ¿Qué puedo hacer yo? Habla.

MEDEA: Que se me permita tan sólo tener como compañeros de destierro a mis hijos para derramar mis lágrimas sobre su regazo. A ti te esperan nuevos hijos.

JASÓN: Me gustaría acceder a tus ruegos, lo confieso. El amor de padre me lo impide. [...] Ellos son mi razón de vivir, ellos, el alivio de mi pecho consumido por los sufrimientos. Antes podría estar privado de respiración, de mis miembros, de la luz.

MEDEA: (Aparte) ¿Así ama a sus hijos? Muy bien, ya está cogido. Se ha visto su punto vulnerable»<sup>38</sup>

El carácter de abandono amoroso que —en equivalencia a la *Medea* de Séneca— padece Julia en *Así es la vida...* aparece nítidamente expresado en esta escena donde se rememora un encuentro sexual entre la pareja. La soledad que expresa Julia como la de Medea es de tipo sexual o amoroso, pues fue su pasión la que la llevó a abandonar a los suyos para irse con él. La disputa por los hijos también se utiliza en términos semejantes a los reconocidos en Séneca. Jasón reconoce los celos de Medea e intenta justificar cínicamente que no se casa con Creúsa obedeciendo a un interés personal sino pensando en el futuro de sus hijos. Por otro lado, Medea planea matar a los hijos obedeciendo a dos deseos: el de recuperar la virginidad perdida —volver a ser la que era—, y en cuanto al significado inverso que la muerte adquiere para ella: matar es volver al nacimiento —al punto de origen—, a través de un proceso de metamorfosis por el que la muerte retorna a la vida. Es la vuelta a lo primigenio el deseo que la mueve a matar a sus hijos. Medea proyecta en sus hijos su anhelo de renacer, e idéntico argumento es el empleado por Julia. Tras la discusión, Nicolás abandona la casa, es entonces cuando Julia coge la cerveza que éste ha

<sup>37</sup> «El desagradecido se tortura y se roe: odia y disminuye los favores recibidos porque tiene que pagarlos, pero dilata y exagera las injurias. ¿Y qué cosa más miserable que aquel hombre sobre el cual resbalan los beneficios y se aferran las injurias?» Séneca. *Cartas morales a Lucilio II*, Jaime Bofill y Ferro (trad.), Editorial Orbis, 1984, Madrid, p.12.

<sup>38</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., pp. 50-57.

arrojado con rabia al interior de una papelera y termina de beber el líquido que contiene en una metáfora de la apropiación del poder masculino. Antes de marcharse, Nicolás anuncia a Julia que al día siguiente volverá para llevarse a los niños.

JULIA: Yo seré loca pero él es un cabrón. (Llora.)

ESCENA 19: Relato onírico.

«En el sentido más profundo todos nosotros no soñamos *desde nosotros*, sino desde aquello que *se encuentra entre nosotros y los demás*»

Carl Gustav Jung. [*Cartas I*, 223]

Es de noche y Julia se asoma al balcón del patio para ver a Nicolás y Raquel, que bailan un tango hipnotizados por el deseo bajo una luz roja y sensual. Julia baja hasta el patio y se pasea entre ellos. En su recorrido pasa delante de la Marrana, de Nicolás y de Raquel que ahora juegan a las cartas y ríen, sin advertir su presencia. Julia se mueve entre sus sueños en un intento por recobrar los sueños perdidos que, en palabras de Baudrillard, han tocado a su fin, pues ya no poseen un valor profético para el héroe: «en el intento de recobrar un sueño perdido, al despertar, el héroe interroga a la Noche, que vacila en responderle y luego le confiesa que los sueños de otro tiempo han tocado a su fin. Pero ahora los sueños nacen en el cerebro de los hombres, ya no vienen de otra parte —de la Noche o de los Dioses—, son producidos por nosotros mismos a partir de la memoria y de la digestión. Se trata de la caída del sueño en lo psíquico, “caída de la imaginación en el pantano psicológico”(Hélé Béji). Esta caída en lo psíquico hace además que los sueños ya no tengan ningún valor profético: para esto sería preciso que viniesen de una trascendencia, de la Noche, que viniesen de otra parte, mientras que ahora son nada más que un modo de interacción con uno mismo»<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Cfr. Jean Baudrillard, *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*, ed. cit., p. 64.



## ESCENA 20.

Julia les deja atrás y entra en el dispensario, donde siguiendo un ritual ceremonial mágico, quema la ropa de Nicolás. Se oyen los golpes secos de un tambor como ritmo que acompaña al rito. Las escenas diecinueve y veinte se corresponden con el Acto cuarto del texto senecano.

## ACTO CUARTO

670-848. NODRIZA-MEDEA. 670-739: monólogo de la nodriza en el que narra horrorizada los planes y preparativos de Medea. 740-848: Encantamientos de Medea.

NODRIZA: «Pavor siente mi alma, horror; una gran catástrofe se avecina. Es espantoso como crece su angustia y se inflama a sí misma y recobra la violencia de antaño. Yo la he visto delirar muchas veces y arrastrar hacia sí el cielo arremetiendo contra los dioses: más grande que éstas, más grande es ahora la monstruosidad que prepara Medea.

En efecto, en cuanto con paso enloquecido se marchó y llegó su funesto retiro, desplegó todos sus recursos y todo aquello que incluso ella misma durante mucho tiempo había temido, lo saca a la luz y despliega un tropel de maleficios, cosas arcanas, secretas, ocultas y tocando con su mano izquierda el lúgubre altar invoca a cuantas calamidades cría la arena ardiente de Libia, a las que entre sus nieves perpetuas aprisiona el Tauro congelado por el frío de la Osa, y a todo tipo de monstruos.

Después que hubo invocado al linaje de las serpientes, reúne en un montón los maleficios de funestas hierbas [...]

Toma las mortíferas hierbas y exprime la ponzoña de las serpientes y las mezcla también con aves siniestras y el corazón de un lúgubre búho y vísceras de ronca lechuza extraídas aún vivas [...]

Escuchad, se la oye como enloquecida y recitando fórmulas mágicas.

El universo se estremece cuando empieza a hablar»<sup>40</sup>

ESCENA 21.

Plano de la ambulancia en marcha vista desde atrás. Tercera aparición.

ESCENA 22.

La Madrina lava a Julia y tiernamente la acuesta.

MADRINA: Júrame que esta es la última noche que lloras por ese enano.

El grupo de boleristas canta a Julia:

Bella perdió la razón  
dice que perdió el amor,  
dice que apostó y perdió  
como pierden las mujeres que pierden el corazón.

La presentadora anuncia que se interrumpe la emisión debido a que no se encuentra muy bien: «tiene la regla»; a lo que sucederá el comentario de la Madrina como referencia explícita a la necesidad de matar la debilidad femenina asociada a la maternidad que también encontramos en Séneca.

MADRINA: Que si esos días, que si temperamento femenino, mamadas. Es cuestión de apretarse el cinturón: pin, pun, pas, y san se acabó. Si ya lo digo yo: el macho o capado o muerto, no hay otra.

ESCENA 23.

Plano secuencia de la ambulancia en marcha vista desde atrás. Cuarta aparición.

ESCENA 24: Segundo relato onírico de Julia: la muerte de Creonte y Creúsa que el Mensajero nos narra en el Acto quinto de la *Medea* de Séneca es sustituido en la película con el sueño de las muertes de la Marrana y su hija Raquel en las escenas veinticuatro, veinticinco y veintiséis.

Al día siguiente Julia sale al corredor de la vecindad: lleva un palo en la mano que arrastra a través de los barrotes produciendo un sonido sincrónico al movimiento y determinación

---

<sup>40</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., pp. 64-67.

con el que camina mientras fuma un cigarrillo, hasta que se detiene justo encima de la casa de la Marrana, y arroja el cigarro encendido. En la siguiente imagen veremos salir una gran cantidad de humo de la casa. «El tiempo mismo, el tiempo vivido, ya no tiene tiempo de tener lugar. El tiempo histórico del acontecimiento, el tiempo psicológico del afecto y la pasión, el tiempo subjetivo del juicio y la voluntad, todos son puestos simultáneamente en cuestión por el tiempo virtual, al que se llama, sin duda con intención burlona, “tiempo real”»<sup>41</sup>.



ESCENA 25: Julia peina a su hija.

Julia mira por la ventana. La casa de la Marrana está ardiendo. Todos los vecinos rodean el incendio y acuden a apagar las llamas. La televisión retransmite en directo el suceso. La Marrana y su hija Raquel han perecido en el incendio. Un periodista pregunta por lo ocurrido a la anciana cocinera de la Marrana, a lo que ésta contesta: *«ya se chamuscaron. Ya ni remedio. Los pilló en el sueño. Quedaron chamuscados»*.



<sup>41</sup> Jean Baudrillard, *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*, ed. cit, p. 24.



SECUENCIA 4. ESCENA 26.

Julia mira el televisor desde el que se retransmite el incendio en la casa de la Marrana. La cámara avanza en un primerísimo plano de la televisión para adentrarnos en lo que está ocurriendo en el interior del aparato. Se rompe una vez más la separación entre ficción y realidad, que en teatro viene simbolizada por la cuarta pared a través de un nuevo recurso hiperrealista. Julia y la Madrina están a la puerta de la vivienda siniestrada y hablan de lo ocurrido con un periodista. Julia aparece por primera vez en esta escena peinada y maquillada como alusión a su victoriosa venganza. Una leve sonrisa delata su satisfacción por lo acontecido. Cuando el entrevistador le pregunta sobre la boda de Raquel, Julia responde: *«hoy se casaba, pero no se casó. Lo que no pasó no pasó. Cosas del destino»*.



*Nuevo recurso hiperrealista:* Sobre el tratamiento morboso que se da a las noticias en televisión.

El entrevistador se dirige nuevamente a la anciana:

- Entrevistador: «Señora, ¿podría decir unas palabras para el auditorio de la Alerta Urbana?, ¿de la boda y todo eso? El público quiere saber».
- Anciana: «Los tamales quedaron un poco aguados por el agua de la manguera. Pero yo creo que si los oreamos, mañana bien que se dejan comer. El vestido se chamuscó todito, como Raquel, ¿lástima no?»

Se nos muestra entonces un primer plano de la anciana sonriendo a cámara en un simulacro mórbido de tristeza, unas manos se acercan y completan el plano con sendas fotografías de la Marrana y Raquel. La sonrisa de la anciana nos hace convenir con Walter Benjamin en la idea de que la humanidad ha alcanzado tal grado de autoalienación de sí misma que le hace vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden.

«Finalmente todo acaba en la visibilidad, que es como el calor en la teoría de la energía: la forma más degradada de existencia. La novedad de toda esta historia tiene que ver con el modo en que se ha logrado convertir la pérdida de todo espacio simbólico, el desencantamiento extremo de la vida, en un objeto de contemplación, de estremecimiento y de deseo perversos. “La humanidad, que antaño, en tiempos de Homero, había sido objeto de contemplación para los dioses olímpicos, lo es ahora para sí misma. La autoalienación de sí misma ha alcanzado un grado que le hace vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden»<sup>42</sup>.

Grupo de boateristas:  
 Odio y rencor tan solo han quedado,  
 la única herencia que ha perdurado,  
 mi odio y tu abandono más fuerte que la muerte  
 nos unen para siempre los dedos del dolor.

#### ESCENA 27: Boda entre Raquel y Nicolás

Tras el recurso onírico utilizado como elemento narrativo de las muertes de Raquel y la Marrana, la escena veintisiete nos muestra que en realidad la boda sí va a celebrarse. El director traslada este acontecimiento –que en la obra de Séneca da inicio al Acto II: Medea: «Muerta estoy. Ha sacudido mis oídos el himno nupcial»<sup>43</sup>, casi al final de la película, con el propósito de evidenciar que este hecho es el desencadenante real del desenlace trágico. La Marrana sale de su casa vestido con un elegante traje para la celebración de la boda de su hija, y henchido de orgullo recorre el patio de vecinos, cuando la cámara –que momentos antes invadía el espejo en el que Raquel arreglaba su vestido de novia– se inmiscuye ahora entre padre e hija. La Marrana se muestra molesto por la presencia de este observador y la obliga a alejarse, pero la cámara continúa merodeando por el patio como testigo de todo lo que acontece. Después de filmar a Raquel vestida de novia ante el espejo, vemos, una vez más, la imagen del director proyectada en este mismo espejo, lo que le convierte en el sujeto activo de una transferencia a través de la cual se identifica el objeto-observado y el sujeto-observador. Ripstein riza el rizo en esta imagen de sí mismo con este nuevo recurso, a través del cual nos acerca aún más a la realidad que quiere mostrarnos, toda vez que anula la ilusión en la mente del espectador, se revela a sí mismo como el sujeto manipulador que hay tras la cámara a través de la cual nos asomamos a la historia de Julia. «La pantalla no

<sup>42</sup> Cfr. Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de la reproductividad técnica», en *Discursos interrumpidos*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Adaba Editores, Madrid, 2008, p. 203.

<sup>43</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., p. 29.

refleja nada. Están ustedes como detrás de un espejo sin azogue: ven el mundo, pero el mundo no los ve, no los mira; ahora bien, uno ve las cosas sólo si ellas nos miran, la pantalla hace de pantalla para toda relación dual ( para toda posibilidad de ‘respuesta’)<sup>44</sup>.



ESCENA 27: Quinta aparición de la ambulancia.

ESCENA 28. Encuentro entre la Marrana y Nicolás.

La Marrana alecciona a Nicolás acerca de cómo ha de tratar a su hija. El espacio escogido para la escena es eminentemente masculino: el gimnasio en el que Nicolás entrena. En él se producirá un diálogo entre los dos hombres marcado por la relación de poder que la Marrana ejerce –y seguirá ejerciendo sobre Nicolás después de la boda–, y a la que éste se somete, ahogando los remordimientos por la situación de indefensión en la que quedará Julia, que ese mismo día deberá abandonar su casa.

ESCENA 29. Escena entre Julia y su hija.

JULIA: (A su hija) Lo que tiene que hacerse tiene que hacerse. [...] Y aunque no me entiendas te lo tengo que decir una y mil veces. Ni tú ni nadie me puede entender. Y fíjate lo que son las cosas, mañana ni yo misma lo voy a entender. Sólo aquí y ahora. [...] Te juro mi hijita que se me rompe el corazón. [...] Me pasa que se me acabó el mundo. Se me pudrió dentro. Así que mejor ¿ni para qué dejarlos a ustedes? [...] Para qué decirte que me ha agarrado la rabia. Y ni si quiera pensando en ti y en tu hermanito. Que hago lo que hago por él, no más por él: tu padre. [...] No te apures mi reinita (llorando). Ni cuenta te vas a dar. Te juro, no te va a doler. Si soy tu mamá. Y tu mamá te cuida siempre, siempre.

<sup>44</sup> Jean Baudrillard, *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*, ed. cit., p. 72.

Julia trata de explicar a su hija la necesidad de su crimen aún cuando suponga para ella el desgarró de tener que matar lo que más quiere. Alude también a su inevitabilidad, como si su actuación obedeciera a una fuerza exterior a ella e ineludible: el destino. «*Lo que tiene que hacerse tiene que hacerse*». Admite que no existen «razones» que puedan explicar lo que está a punto de acontecer, pues ni ella misma las conoce: «*ni tú ni nadie me puede entender. Y fíjate lo que son las cosas, mañana ni yo misma lo voy a entender. Sólo aquí y ahora*». La cámara se retira respetuosa dejando a madre e hija abrazadas. Que este monólogo esté dirigido a la hija evidencia su preferencia por la niña, a la que desde el inicio de la película ha mostrado un amor mayor que hacia su hijo. La transferencia de su odio hacia los hombres es proyectada tanto por Julia como por Adela sobre el pequeño, y ejemplificada de manera más o menos sutil en varias escenas. En el caso de Adela, traslada al niño su odio generalizado hacia el sexo masculino: «*los hombres son liendres*». Julia, sin embargo, ve en su hijo la proyección del padre: «*me saliste igualito a él*». La importancia que se da a este odio entre sexos es la causa por la cual el director decide que en lugar de dos hijos varones —como en la obra de Séneca— se trate en este caso de un niño y una niña. Este hecho facilitaría considerablemente un trato desigual y, la explicitación a través del hijo, de un tipo de resentimiento en la mujer mejicana asociado a la crueldad masculina.

#### ESCENA 30: Monólogo de Adela.

Adela prepara nerviosa su maleta para abandonar el vecindario ante la tragedia que va a suceder y que ella no ha podido evitar. Adela: «*Solita vine, solita me voy*». E introduce en la maleta su bien máspreciado: el feto de su hijo contenido en un bote de cristal.

#### ESCENA 31: La muerte del hijo pequeño.

Julia se levanta bruscamente de forma maquinal: como si obedeciera una orden, y coge el cuchillo, que previamente ha ritualizado, utilizando la misma palangana que veíamos en las escenas catorce y dieciocho. Agarra a su hijo del brazo. Enloquecida, deambula por el comedor arrastrando al niño tras ella, debatiéndose por el crimen que va a cometer. Se detiene enérgica. Su mente ha dejado de luchar. Es entonces cuando se dirige hacia el cuarto de baño.



## ACTO QUINTO

879-1027. MENSAJERO-CORO-MEDEA-JASÓN. El mensajero narra cómo han perecido Creúsa y su padre y todo el palacio con el regalo de Medea. La nodriza insta a Medea a que huya. Medea mata a uno de sus hijos y huye con el otro y con el cadáver del primero al tejado de la casa. Aparece Jasón con soldados para vengarse de Medea. Ésta lo increpa con jactancia desde el tejado. Luego mata al segundo hijo y huye por los aires en un carro alado tirado por dragones.

MEDEA: «¿Alejarme yo? [...] ¿Por qué pierdes aliento, alma mía? Prosigue el éxito de tu impulso. Esa parte de tu venganza de que ya estás gozando, ¿qué significa? Amor sientes aún insensata, si te es suficiente dejar viudo a Jasón. Busca un tipo de castigo inusitado y prepárate a ti misma en este sentido: que se aparte a un lado todo lo sagrado [...]

Ahora soy Medea: mis dotes naturales han ido creciendo con los males. [...] Algo atroz ha decidido mi alma en su interior y aún no se atreve a confesárselo a sí misma. [...] He decidido esta forma de castigo y lo he decidido con razón: el crimen extremo hay que prepararlo haciendo acopio de valor: hijos, antaño míos, pagad vosotros el castigo por los crímenes de vuestros padres.[...]

El horror ha empezado a sacudir mi corazón, mis miembros están rígidos de escalofrío, y mi pecho se ha puesto a temblar. Se ha apartado la ira y vuelve la madre en su plenitud, echando fuera a la esposa. ¿Derramar yo la sangre de mis propios hijos y de mi propia prole? [...] Piénsalo mejor, ¡ay!, insensata locura, [...] Libres están de delito y de culpa, son inocentes: lo confieso. También lo fue mi hermano. ¿Por qué vacilas, alma mía? ¿Por qué riegan mi rostro las lágrimas y, envuelta en contradicciones me lleva en un sentido la ira y en otro el amor? La ira ahuyenta al cariño y el cariño a la ira. Cede al cariño resentimiento»<sup>45</sup>

La cámara la sigue, ella la mira retadora y cierra la puerta de un golpe impidiéndole el paso, pero una de las puertas se vuelve a abrir rebotada por la brusquedad con la que Julia ha tratado de cerrarla. Entonces vemos a la hija, que, sentada en el suelo del pasillo, asiste atónita al asesinato de su hermano: en el interior de la bañera el niño está siendo

<sup>45</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., pp. 77-79.

apuñalado por su madre. La cara de la niña aparece además reflejada en el espejo colgado de la pared del pasillo, en lo que constituye un nuevo recurso hiperreal dentro del film. «Pues el mundo tal como es pertenece al orden de las apariencias y hasta de la ilusión integral, ya que no hay en él representación posible. Tal como es el mundo carece de explicación causal y de representación posible (cualquier espejo formaría también parte del mundo)»<sup>46</sup>.



ESCENA FINAL: El asesinato de la hija.

Nicolás abandona el gimnasio, vestido para casarse. A esta imagen se intercala la de Julia, que sale del baño con su hijo muerto envuelto en unas sábanas. Sorprende la madurez con la que la hija ha entendido el sacrificio que debe hacer por su madre cuando, en silencio, la vemos coger su muñeca e incluso su mochila, y seguirla hasta la terraza; allí se sienta junto a ella y se abandona entre sus brazos dispuesta para su sacrificio. Los asesinatos se producen como en la obra de Séneca dentro de escena.

JULIA: No te va a doler. ¿No ves que soy tu mamá?



<sup>46</sup> Cfr. Jean Baudrillard, *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*, ed. cit., p. 26.



En este momento llega Nicolás, que avanza aterrorizado y sube la escalera. Julia le increpa.

JULIA: Ellos tienen la sangre nuestra. La tuya y la mía. Hay que desunir nuestras sangres, Nicolás. Ya no va a haber una gota de esa sangre que llamamos nuestra. Ya no me vas a poder mandar al olvido. Ya te me volví inolvidable.



## ACTO QUINTO

MEDEA-JASÓN. Medea mata a uno de sus hijos y huye con el otro y con el cadáver del primero al tejado de la casa. Aparece Jasón con soldados para vengarse de Medea. Ésta lo increpa con jactancia desde el tejado. Luego mata al segundo hijo y huye por los aires en un carro alado tirado por dragones.

MEDEA: ¿De dónde es esa sombra que avanza vacilante con los miembros dispersos? ¡Es mi hermano, reclama venganza. Yo te la voy a ofrecer, y completa. [...] Déjame a mí por mi cuenta y sírvete, hermano mío, de esta mano que ha empuñado la espada... (mata a uno de sus hijos).

JASÓN: Acudid corriendo, cuantos con lealtad sentís la ruina de vuestros reyes, a apresar a la propia urdidora de este horrible crimen. [...]

MEDEA: [Desde el tejado.] Ahora, ahora he recobrado el cetro, el hermano, el padre, y los colcos poseen el despojo del carnero de oro. Ha vuelto a mí mi reino, la virginidad que me robaron ha vuelto a mí. [...] Un inmenso placer me penetra a pesar mío y mirad cómo va aumentando.

JASÓN: Por todos los dioses, por la huida que emprendimos juntos, por nuestro lecho que no fue violado por mi infidelidad, perdona, te lo ruego, a ese hijo. [...] Uno solo es suficiente para mi castigo.

MEDEA: Si pudiera con una sola muerte quedar saciada esta mano, ninguna habría buscado. Aun matando a los dos, es una cifra demasiado corta para el resentimiento que yo tengo. Por si en mi vientre de madre se oculta todavía alguna prenda de nuestro amor, escrutaré con la espada mis entrañas y con el hierro lo echaré fuera.

JASÓN: Malvada, mátame a mí.

MEDEA: Me pides compasión. Está bien (mata al segundo hijo). No he tenido más cosas que inmolarte resentimiento. Esos ojos hinchados, levántalos hacia acá, ingrato Jasón.

¿Reconoces a tu esposa? (Se ha transfigurado. Un carro alado descende del cielo). Así acostumbro yo a huir.

Se me ha abierto un camino hacia el cielo: dos serpientes ofrecen al yugo sumisamente sus cuellos escamosos.

Toma ya a tus hijos, padre. (Le arroja los cadáveres.)

Yo seré transportada por los aires en este carro alado»<sup>47</sup>

(Desaparece volando montada en el carro.)

Cuando Nicolás arranca a su hija de los brazos de Julia, la niña ya está muerta. Julia descende por la escalera y atraviesa el patio chorreando la sangre derramada de sus hijos, sale a la calle, sube a un taxi y se aleja del lugar.



De nuevo aparece la televisión como fragmentación entre ficción y realidad: la historia –que es a su vez engullida por el receptor de televisión–, nos plantea la duda acerca de la verdad de la representación a la que acabamos de asistir, y nos habla acerca de la posibilidad de captar lo real –el mal, como manifestación profunda y metafísica del mundo en palabras de Artaud–. «En la manifestación del mundo y metafísicamente hablando, el mal es la ley permanente, y el bien es un esfuerzo, y por ende una crueldad que se suma a la otra. No comprender esto es no comprender las ideas metafísicas. Y no se me diga después que mi título parece limitado. Pues la crueldad endurece las cosas, moldea los planos del mundo creado. El bien está siempre en la cara exterior, pero la cara interior es el mal. Mal que eventualmente será reducido, pero sólo en el instante supremo, cuando todo aquello que fue forma se encuentre a punto de retornar al caos»<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., pp. 80-84.

<sup>48</sup> Cfr. Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, ed. cit., pp. 136 y 137.





## 5. ESTRUCTURA DEL GUION CINEMATOGRAFICO EN RELACIÓN CON EL TEXTO LITERARIO

La adaptación cinematográfica de *Así es la vida...* inspirada en la *Medea* de Séneca, traslada los principales acontecimientos y personajes de la obra senecana al contexto de una casa vecinal del Mejico actual. La película sigue la estructura del texto literario adaptando punto por punto la narración trágica excepto por las escenas de carácter onírico o imaginadas por Julia: escenas 11, 14, 19, 24 y 26 en las que Julia sueña el incendio de la casa de la Marrana, en el que mueren éste y su hija Raquel, con las que se sustituye la muerte entre llamas de Creonte y Creúsa que el Mensajero nos narra en el acto quinto de la obra de Séneca.

## 6. MODIFICACIONES EN LA LÍNEA DE PENSAMIENTO DE LOS PERSONAJES Y SUS IMPLICACIONES

Los personajes son adaptados a la realidad mejicana conservando la esencia que les significa dentro de la obra de Séneca, así Medea–Julia aparece caracterizada como una curandera-abortera. Creonte es la Marrana, el dueño de la vecindad al que todos temen. Raquel–Creúsa es su joven y caprichosa hija. Nicolás, un boxeador mediocre es Jasón. La Madrina cumplirá el papel de la Nodriza. Los hijos de Medea son aquí un niño de dos años y una niña de cinco.

## 7. ESCENOGRAFÍA

La vecindad sirve al propósito de escenografía dentro de la película donde el contexto espacial es tomado en un sentido dual. Por un lado este espacio escénico es abordado

como espacio público de escenificación “mostrable”: un espacio físico rectangular dotado de un primer piso con patio, una segunda altura rodeada por una balconada que asemeja el palco de un teatro, y una terraza a la que se accede a través de una escalera central, que sirve además para conectar los tres habitáculos. Existe una excepción a este tratamiento del espacio como espectáculo y ésta es el gimnasio en el que entrena Nicolás, pues a pesar de ser un espacio concurrido, es tratado como espacio masculino privado, en el que se rueda el monólogo interior de Nicolás y el encuentro “secreto” entre Nicolás y Creonte. A este concepto de lo espacial escenificable se añade un concepto espacial transescénico referido a lo “no público” –lo que acontece en interior–, que aparece representado por tres escenarios: la casa de Julia, el dispensario y la casa de la Marrana.

Roberto Danese se refiere en este mismo sentido a la correspondencia entre la distribución espacial dentro de la película y la textual en la obra de Séneca: «un reparto visual y espacial preciso en el que se distribuyen las diferentes etapas del drama: la parte superior del edificio es el mundo de Julia, la más baja pertenece a su contraparte, la Marrana, Raquel e incluso Nicolás. La escalera que conecta los dos pisos será el lugar privilegiado para el final trágico, el lugar de la conjunción y la disyunción entre Julia y Nicolás. La clínica donde la mujer lleva su negocio, en el fondo del patio, será el espacio de encuentro dialéctico entre Julia y el mundo “extranjero” con el que ha establecido una relación muy conflictiva, después de haber dejado su lugar de origen para seguir al padre de sus hijos»<sup>49</sup>.

En la película se alternarán ambos conceptos espaciales atendiendo fundamentalmente a dos consideraciones: de un lado en referencia a aquellos hechos –acontecimientos teatrales en la obra de Séneca– que pertenecen a un ámbito común: son los que se desarrollan en el patio de la vecindad, susceptibles de ser mostrados como representación; por otra parte, se utilizarán los espacios privados para aquellas escenas o sucesos que pertenecen a la esfera íntima o personal de los personajes, y que el director invade a través de un tratamiento obsceno de la cámara, violentando e hipervisibilizando esta realidad para mostrarla al público. La única ruptura del criterio de separación entre “público–privado” en cuanto al tratamiento espacial al que nos referimos, la constituye la escena del asesinato de los hijos de Julia, que se produce en un espacio manifiesto: la azotea, es decir, en escena, como también ocurre en la obra de Séneca.

<sup>49</sup> Cfr. Roberto Danese, “La Medea di Seneca di fronte allo specchio cinematografico. Así es la vida di Arturo Ripstein”, en VV.AA., *Form und Bedeutung im lateinischen Drama*, ed. cit., pp.142 y 143.

*Medea 2* de Javier Aguirre



## 1. MEDEAS DE AYER Y DE HOY

La película *Medea 2* de Javier Aguirre nos habla de dos mujeres, dos Medeas distintas que son, sin embargo, una misma mujer. El director nos ofrece dos historias distantes en el tiempo que discurren sin tocarse de forma paralela. Desiguales en cuanto a la temporalidad de la narración que las expresa conteniéndolas y acotándolas. Diferentes también en el cómo son contadas, pero iguales en tanto lo que connotan. Las protagonistas, inmersas en sus dramas y ajenas al significado último que las une, viven su tragedia sin reconocerse en la alteridad de la «otra», y avanzan aisladas por su propia narración sin mirarse nunca en el espejo que torna sus imágenes reflejo coincidente. Así quiere el director que sea. Y cuando vuelve el espejo al espectador es solo éste el que contempla la coincidencia que da lugar a una única mujer, a un mismo personaje, a una misma tragedia. La primera Medea es una mujer anónima de hoy que vive en un pequeño pueblo de Murcia llamado Santomera, y que sólo adquiere un protagonismo visible por las breves imágenes que de ella aparecen en un informativo televisado. La segunda Medea es la gran heroína por todos conocida sobre la que Séneca elaboró su propia tragedia. Implícitas en la narración están también todas las mujeres que a lo largo de la historia han cedido su piel al mito, concretándolo, actualizándolo, otorgándole vida y dejando constancia de cómo las grandes cuestiones inherentes a la condición humana se vuelven presentes por cuanto son eternas.

## 2. JAVIER AGUIRRE Y LA FILMACIÓN DOCUMENTAL

### *Biofilmografía<sup>1</sup> del autor*

«Mi patria es mi vocación. Mi patria es el cine, el arte, mi infancia; pero es imposible que me decante por una o varias películas que me hayan marcado. Voy al cine –y lo siento por mi admirado Guillermo Cabrera Infante, pero es tan cierto como que él ha ganado el Premio Cervantes– desde que tenía una semana de vida, y, según mi madre, tenía los ojos muy abiertos, mirando sin pestañear la luz de la pantalla. Y si a mi madre le encantaba mirar esa luz y escuchar música en la sala de conciertos, a mi padre lo que le privaba era la luz del sol y el sonido de los pájaros. Con mi padre, sobre sus hombros, iba a la montaña real; y con mi madre, en su regazo, a la virtual.

Quizá fuera esa mi primera doble vocación por lo documental y por la ficción, por lo real y por lo mágico, por el día y por la noche, por la vida, en suma. Mirar la luz, pero sin cegarse»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Extraída de la página web del director Javier Aguirre: «javieraguirre-anticine.com»

Javier Aguirre nació el 13 de junio de 1935 en San Sebastián. Aguirre se dio a conocer en 1960 con el documental *Tiempo dos* producido por NO-DO. Al año siguiente, en 1961, obtiene la Concha de Oro del Festival de San Sebastián por el cortometraje documental *Espacio dos* una visión doble de la ciudad de Cádiz desde el aire y desde tierra: la una con banda sonora de música flamenca; la otra con música electrónica compuesta por Luis de Pablo. A comienzos de los sesenta Javier Aguirre se siente más atraído por la experimentación del lenguaje cinematográfico que por la investigación de la realidad social. Tras estos primeros éxitos entre los que realiza otro documental caleidoscópico *Vizcaya, cuatro* se lanza a dirigir por encargo el largometraje documental *España insólita*, 1964, que fue declarado de Interés Especial. Contó con un alto presupuesto de 5 millones de pesetas y llegó a recaudar 8 millones. Finalmente, en 1967 dirigió un largometraje musical de éxito, lo que le llevó al ámbito de la ficción. Sin embargo siguió realizando algunos documentales como *Los cuatro elementos*, encargado por TVE para emitir dentro del Festival de Eurovisión que se celebraba en Madrid<sup>3</sup>.

Entre 1968 y 1975 Aguirre combina los trabajos de cine experimental con los largometrajes comerciales. En esos años dirigió películas como *Una vez al año ser hippy no hace daño*, 1968; *Los que tocan el piano*, 1968; *Pierna creciente, falda menguante*, 1970; *El dran amor del Conde Drácula*, 1972; *El insólito embarazo de los Martínez*, 1974; *Vida íntima de un seductor cínico*, 1975. Por eso no resulta extraño que el documental que dirigió para NO-DO en 1972, *Costa del sol malagueña*, fuera de naturaleza completamente comercial. A la vez siguió realizando cortometrajes experimentales como *Espectro siete (7 objetos luminosos y 5 complementarios)*, 1969; *Vau seis*, 1970; *Impulsos ópticos en progresión geométrica (Realización II)*, 1970; *Múltiples, número indeterminado*, 1970; *Temporalidad interna*, 1970; *UTS Cero realización I*, 1970; *Fluctuaciones entrópicas* 1971; *Tautólogos plus X*, 1974; *Vibraciones oscilatorias*, 1975; *Continuum 1*, 1975, y *Exosmosis*, 1975. Es un caso único en el que el mismo director consigue un gran éxito comercial con las películas para las que es contratado y, al mismo tiempo, dirige cortometrajes y largometrajes experimentales (siempre con copia final en 35 mm), que investigan los límites del lenguaje cinematográfico. En sus largometrajes experimentales ha adaptado obras de Fernando Pessoa, *El marinero*; Samuel Beckett, *Compañía*; Jorge Luis Borges, *Le regret d'Héraclite*; Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*; Séneca, *Medea 2*. Con sus cortometrajes experimentales ha sido premiado en festivales de cine

---

<sup>2</sup> Javier Aguirre, Nickel Odeon: revista trimestral de cine, 1988, n° 11, p. 7.

<sup>3</sup> Susana Blázquez, «El género documental (2)», Cinevideo20, n° 20, Septiembre-Octubre de 1985, p. 49.

como: Venecia, San Sebastián, Valladolid, Bordighera, Strasburgo, Bilbao... Desde 1967 radicaliza sus experimentos con un grupo de cortometrajes titulados «Anti-Cine» con los que explora la posibilidad del cine, poniendo especial énfasis en la abstracción y en 1971 publica el libro *Anti-Cine*, en el que resume sus teorías cinematográficas.

En los últimos años el director ha vuelto a cultivar el cine experimental. Sus títulos más significativos son: *Zero/Infinito* (2002), *Voz* (2000), *Dispersión de la luz* (2006), o la parte documental de *Medea 2* (2006). Su último largometraje completado hasta la fecha es *Sol*, un documental sobre la Puerta del Sol de Madrid en el que se oponen dos épocas diferentes: la rodada por el autor en 1967/1970, en blanco y negro, y la contemporánea rodada entre 2005 y 2009, en color. En la actualidad se encuentra finalizando 13 películas sobre 13 ciudades de todo el mundo, con el título genérico de *Latidos*. Volviendo a su primer documental, *Tiempo dos* es un cortometraje de diez minutos, en blanco y negro, con guión del propio Aguirre y fotografía de Ángel Gómez Matesanz y José Luis Urquía Fernández. El documental muestra planos del Zarauz invernal y solitario, mientras la banda sonora transmite los cálidos sonidos del verano. Se trata de un experimento sobre las virtudes del montaje, a través del contraste entre el sonido y la imagen. «Una de las primeras novedades del documental consiste en que la voz del narrador no se identifica tanto con la realidad precinematográfica dada, sino que representa la mente del autor del documental. Parte de una actitud más desconfiada hacia la posibilidad de representar la realidad mediante la filmación cinematográfica, y por eso, intenta ofrecer una percepción distorsionada que despierte la atención del espectador y amplíe su receptividad. En este sentido, las imágenes que ofrece *Tiempo Dos* —de un lugar de vacaciones en pleno invierno solitario— quedan reforzadas al escuchar el sonido ambiente grabado en esos mismos sitios durante el bullicioso verano. A la vez, se pone de manifiesto que sólo las imágenes del invierno no podrían transmitir el mismo mensaje de la influencia del tiempo en un mismo espacio. Este tipo de estrategias de quebrantamiento de una convención aceptada, al romper la correspondencia entre las imágenes y la banda sonora, caracteriza a los documentales reflexivos que «introducen fisuras», inversiones y giros inesperados que dirigen nuestra atención hacia el trabajo del estilo como tal (Nichols, 1997, 108)»<sup>4</sup>.

Este importante cambio de perspectiva es nuevamente adoptado por el director en la parte documental de *Medea 2*. El uso de esta técnica, en cuanto a su aplicación a la parte documental en el caso de *Medea 2*, tiene como resultado que la «realidad» del dolor de todo

---

<sup>4</sup> Álvaro Matud Juristo, *El primer documental vanguardista de NO-DO*, p. 22.

un pueblo acudiendo en duelo al entierro quede fracturada por una banda sonora que tiene el poder de hacer aflorar a través de este quebrantamiento una contradicción, una duda, un significado opuesto a la realidad que se nos muestra. «Aguirre reconoce, en su proceso de desmitificación de la objetividad, que todo encuadre supone un recorte, una selección de la realidad y una fijación de lo rodado en un tiempo determinado. Por lo tanto, siempre hay una intervención del cineasta que hace imposible dicha objetividad»<sup>5</sup>.

### 3. SOBRE LA FACTIBILIDAD DE LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA MEDEA DE SÉNECA

Los largos monólogos de la Medea de Séneca, la escasez de referencias al movimiento escénico de los personajes, la casi ausencia de acotaciones escénicas (incluso de carácter lingüístico), las argumentaciones filosóficas, la erudición mitológica y la crudeza en el detalle cruento -sanguinolento incluso- son los principales argumentos por los que hay un consenso entre la crítica de que sus obras teatrales son *declamaciones*, textos escritos según el uso teatral pero compuestos para ser declamados. Sin embargo, que en su momento no fueran representadas no significa que no sean representables. Ya *Medea* fue estrenada en 1933 bajo la dirección de Rivas Cheriff en el Teatro Romano de Mérida: el papel protagonista lo representó con un éxito memorable Margarita Xirgu y el texto que se llevó a escena fue la traducción directa del latín que hizo para la ocasión Miguel de Unamuno.



Margarita Xirgu y Enric Borrás interpretando la *Medea* de Séneca en el Teatro Romano de Mérida.

<sup>5</sup> Vicente J. Benet, *Agresión, experimentación, revolución: notas sobre el anticine de Javier Aguirre*, Archivos de la Filmoteca 69, abril 2012, p. 152.

En 2006 una segunda Medea –*Medea 2*–, trasladada también directamente del latín, ha marcado un hito en la historia de las representaciones de las tragedias de Séneca, pues es la primera vez que una obra suya se adapta al cine tomando como guion el texto original en traducción de Jesús Luque Moreno. Tanto es así que, en los créditos de la película, los diálogos los firma Lucio Anneo Séneca. Este hecho contradice la opinión que cuestiona las tragedias de Séneca como obras dramáticas, es decir, como textos representados en una escena. La propuesta que el director Javier Aguirre nos ofrece en su adaptación de Medea al cine es un material audiovisual de una gran riqueza artística, con lo que queda patente que Séneca es representable y cinematográfico.

### *Particularidad de la adaptación de Javier Aguirre*

La adaptación cinematográfica de Javier Aguirre es paradigmática cuando se trata de valorar la fidelidad a la obra literaria original y cómo se adapta un texto en verso a un formato tan distinto como es el del cine. Uno de los aspectos más interesantes de la propuesta cinematográfica que Javier Aguirre hace de la figura literaria de Medea deviene al hacer posible la coexistencia entre un lenguaje fílmico experimental, arriesgado e innovador que responde a la originalidad de su creador, y el lenguaje literario original de la obra de Séneca. De hecho, el guión de la película está extraído literalmente del texto. Los diálogos y monólogos coinciden en su totalidad con el texto literario excepto por cuando se suprimen las referencias a la mitología griega y se centran en el contenido que define la línea de pensamiento de los personajes tratando así de evitar duplicidades en el mensaje. Sobre la adaptación del teatro al cine, nos dice José Luis Sánchez Noriega que «como punto de partida hay que reiterar ese lugar común –pero no por ello fuera de lugar– de que cine y teatro son discursos heterogéneos, formas expresivas disímiles y, por lo tanto, en sentido estricto incomparables. En las conclusiones del que probablemente sea el mejor trabajo publicado en castellano, Virginia Guarinos (1996: 111) establece que “sobre la única base de la observación y el análisis, primero afirmamos que una adaptación, de esta clase (fílmico-teatral) como de cualquier otra, puede ser tan original o tan poco fílmica como cualquier película” y que la defensa o el ataque de las adaptaciones está fuera de lugar, “sobre todo teniendo en cuenta que el producto final de dicha adaptación ya es un ente independiente y autónomo de su pretexto-origen”»<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> José Luis Sánchez Noriega, *Relaciones entre el cine y la literatura: El teatro en el cine*. Tercer Seminario, Alicante, Universidad de Alicante, p. 59.



La originalidad de la adaptación radica de manera sustancial en la separación y desarticulación que se establece respecto al vínculo relacional entre palabra e imagen, que tradicionalmente se ha venido asignando al cine, como elementos esenciales e inherentes al lenguaje literario y cinematográfico, respectivamente. En este sentido, la apuesta del director es radical, mostrando y demostrando en la introducción a la película cómo la tragedia puede ser narrada de forma magistral a través de la sola presencia de imágenes de tal intensidad dramática, que el discurso visual no necesite el apoyo de la palabra, sino que, funcionando como entidad completa, autónoma e independiente, logre conmover y hacer llegar su contenido trágico al espectador. Siguiendo la radicalidad de este planteamiento pero en sentido inverso, es decir, tomando la palabra, el lenguaje literario, como vertebrador autónomo y autosuficiente del discurso narrativo, Javier Aguirre rueda la casi totalidad de *Medea 2*. Podríamos decir que el director graba el texto literario, que filma la palabra hablada, sentida y leída en su contenido más veraz y profundo. Dejando así que la palabra se exprese y cobre vida a través de la boca de los personajes creados por Séneca, y ellos hablan como lo harían con su autor. La palabra en la película de Aguirre tiene un poder absoluto, pero no asistimos a «teatro dentro del cine», sino a la apuesta cinematográfica de un director que desea respetar y destacar la belleza de un texto, condicionando a éste la puesta en escena y primando el lenguaje literario por encima de otros elementos fílmicos. La idea podría parecer arriesgada, pero el director nos demuestra que, cuando lo que se tiene entre manos es un texto de tal calidad, las imágenes que lo connotan están y se hacen presentes por sí solas detrás de cada palabra cuando el personaje las nombra.

### *La película Medea 2: ficha técnica*

2006. MEDEA.

FICHA TÉCNICA: *Dirección:* Javier Aguirre. *Productor:* Javier Aguirre. *Director de producción:* José Luis de Damas. *Jefe de producción:* Manuel Sánchez Muñoz. *Guión:* Javier Aguirre. *Argumento/Idea:* Basado en la Obra de Séneca. *Directora de Fotografía:* Isabel Ruiz. *Música:* Antton Larrauri, Eduardo Polonio, Jesús Villa Rojo, Emiliano del Cerro, Joaquín Turina. *Montadora/Editor:* Isabel Revenga. *Sonido directo:* Noemí Guillén. *Postproducción de sonido:* David Pascual. *Ayudante de dirección:* Felicidad González. *Maquillaje:* Rita Ruiz. *Efectos especiales:* Reyes Abades. *Efectos digitales:* Sinfonía Films, Antonio Peláez, Felicidad González. *Postproducción artística:* Antonio Peláez. *Coreografía:* Luis Pérez Dávila. «Luisillo».

FICHA ARTÍSTICA: Esperanza Roy (Medea), José Pedro Carrión (Jasón), Manuel de Blas (Creonte), con la colaboración especial de Nati Mistral (Nodriza), Fernando Fernán-Gómez (Mensajero), Igor Larrauri (Hermano-Voz en off), Medea 2 Ballet: Esperanza Roy (Medea), Saulo Garrido (Jasón), Daniel Doña (Creonte), María Vivo (Nodriza). Película rodada en 35 mm. Color Kodak Vision2. Panorámico 1:1,85. Duración: 86 min. 2.346 metros. Tipo de cámara: Panasonic AG DVX-100. Laboratorios: Fotofilm Deluxe Madrid. Lugares de rodaje: Madrid, Mérida, Bolonia (España) Atenas, Delfos, Cabo Sunion, Korinto (Grecia). Fechas de rodaje: 9/3/2004 – 9/2/2006.

#### 4. MODELO DE ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE EL TEXTO LITERARIO Y LA PELÍCULA

RELATO CINEMATOGRAFICO	OBRA TEATRAL
<p>Capítulo 1:</p> <p>1. Introducción Añadido dramático</p> <p>2. Presentación de la película</p> <p>3. Presentación de los personajes y de los actores que van a representar: Medea I Texto</p> <p>3. Documental televisivo Secuencia documental</p> <p>4. Presentación de los actores y los personajes que van a representar Medea II Ballet Añadido dramático</p> <p>5. Comienzo del desarrollo dramático. Medea abandonada Secuencia añadida</p>	<p>—</p> <p>—</p> <p>—</p>
<p>Capítulo 2:</p> <p>Medea 1-Texto: Primer monólogo de Medea</p> <p>Medea 2- Ballet: Danza entre Jasón y Creúsa Sustitución de los personajes</p>	<p><i>Acto primero</i> pp. 21-24 Supresiones parciales</p> <p>Coro. pp. 25-28</p>
<p>Capítulo 3:</p> <p>Medea 1-Texto: - Escena entre la Nodriza y Medea</p> <p>- Escena entre Creonte y Medea</p> <p>Medea 2- Ballet: Danza entre Jasón y Medea Sustitución de los personajes</p>	<p><i>Acto segundo</i> pp. 29-34</p> <p>pp. 34-41 Supresiones parciales Coro. pp. 41-45</p>

<p>Capítulo 4:</p> <p>Medea 1-Texto: - Monólogo de la Nodriza</p> <p>- Escena entre Jasón y Medea</p> <p>Medea 2- Ballet: Danza entre Medea y dos bailarines</p> <p>Sustitución de los personajes</p>	<p><i>Acto tercero</i></p> <p>pp. 46-49</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>pp. 49-58</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>Coro. pp. 58-63</p>
<p>Capítulo 5:</p> <p>Medea 1- Texto: - Monólogo de la Nodriza</p> <p>Transformación de la narración</p> <p>- Invocación a Hécate</p> <p>Medea 2 Ballet: Baile entre Jasón y Creúsa</p> <p>Sustitución de los personajes</p>	<p><i>Acto cuarto</i></p> <p>pp. 64-67</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>pp. 68-74</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>Coro. pp. 74-75</p>
<p>Capítulo 6:</p> <p>Medea 1 Texto: - Mensajero</p> <p>Medea 2 Ballet: - La Nodriza protegiendo a los niños</p> <p>Sustitución de los personajes</p> <p>Medea 1 Texto: - Medea</p> <p>Visualizaciones</p> <p>- Medea mata a sus dos hijos ante la mirada de Jasón</p> <p>Desarrollo dramático</p> <p>Medea 2 Ballet: - Medea</p> <p>Añadido dramático</p>	<p><i>Acto quinto</i></p> <p>pp. 76-77</p> <p>—</p> <p>pp. 77-81</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>pp. 81-84</p> <p>Supresiones parciales</p> <p>Alteraciones</p> <p>—</p>

### *Estructura y desarrollo de los acontecimientos en la película*

Partes de la estructura de la película que no aparecen en la obra:

Capítulo 1:

PRÓLOGO.

1. Introducción

-Didascalia teatral: Presentación de la película.

-Dramatis personae: Presentación de los actores y los personajes que van a representar:

Medea I Texto.

## 2. Documental televisivo

PARÁBASIS: Presentación de los actores y los personajes que van a representar Medea II Ballet.

PRÓTASIS: Comienzo del desarrollo dramático después de la primera entrada del «coro-ballet».

Capítulos 2, 3, 4, 5 y 6:

-*Medea I Texto* corresponde en la película a las intervenciones de los personajes en Séneca.

-*Medea II Ballet* corresponde en la película a la intervención de los coros en Séneca: sustituye los largos y difíciles parlamentos del coro original por un coro-ballet que interpreta el contenido de los coros por medio del baile y de la música.

## **5. TRADUCCIÓN DEL LENGUAJE LITERARIO AL LENGUAJE FÍLMICO: ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA ACCIÓN NARRATIVA Y FORMAL EN IMÁGENES**

### Capítulo 1

- *Breve fragmento sinóptico introductorio en imágenes*

Tras un chasquido disonante y un plano inserto como flash en el segundo 15, la primera imagen que vemos es la superficie de lo que parece ser un mosaico sobre el que están impresos los números 13A. La imagen es en sí misma inocua y, sin embargo, la forma en la que es literalmente barrida en una milésima de segundo, como si se tratara de la piel violentamente desprendida del cuerpo de un animal, provoca un impacto que sobrecoge de forma instantánea, aunque su inmediatez no permita establecer un significado de forma consciente. En una brevísima fracción de segundo, una especie de superficie astillada es levantada y arrastrada cual puzzle en descomposición. Tras esta primera agresión al espectador, con la que parece querer preparársele para la tragedia que está por venir, el director nos ofrece la imagen calmada de un cielo brillante iluminado por el sol.

- *Presentación de la película Medea 2 y de los actores*

Una música inquietante de thriller psicológico nos envuelve con un ritmo repetitivo y agobiante que crece en intensidad contribuyendo a reforzar un sentimiento de angustia desde el que se nos presenta la película: *Basada en la obra de Séneca. Diálogos de Lucio Anneo Séneca. Según la versión de Jesús Luque Moreno. Guión cinematográfico de Javier Aguirre*. A continuación aparecen impresos los rótulos con los nombres de los personajes que van a representar Medea I Texto entre imágenes digitales de fuerte textura cromática: Esperanza Roy-Medea. José Pedro Carrión-Jasón. Manuel de Blas-Creonte. Larrauri Igor-voz en off. Nati Mistral-La nodriza. Fernando Fernán Gómez-Mensajero. En el espectador aumenta un desasosiego incierto, expectante, que logra en gran medida contenerse y queda bruscamente interrumpido por un golpe seco que dará paso a la narración de la parte documental.

*- Equivalencias entre la presentación de la película y el prólogo literario*

El director nos presenta un fragmento documental pregenérico de carácter introductorio antes de la aparición de los créditos. El documental servirá, además, de prólogo. Este prólogo es una «tragedia dentro de la tragedia», y su función es la de anticipar lo que vamos a ver en la película, pero es en sí mismo una tragedia con sus personajes-actores, planteamiento de la trama, nudo y desenlace. Se trata de un documental televisivo acerca del caso acontecido en Santomera (Murcia) en pleno siglo XXI: oímos que dos hermanos han aparecido muertos en su propio domicilio: se sospecha que ha sido un robo, han sobrevivido el hermano mayor y la madre, el padre se hallaba fuera de casa. Vemos imágenes del pueblo acudiendo en masa al duelo en solidaridad con los padres, desolados y destrozados por el dolor. La voz narradora es la del propio director: monocorde, profunda, desafectada, exenta de todo juicio. La voz sigue narrando los hechos sin modificarse, sin afectación, pero de repente suena una música inquietante y, simultáneamente, vemos un primer plano de la madre en el entierro de sus hijos abrazada y cobijada bajo su marido: reparamos en los ojos de la mujer, su mirada asoma por encima de sus gafas negras y nos hace intuir algo aterrador. La voz en off extradiegética continúa con la narración de los hechos y nos cuenta que la investigación de la policía ha desvelado que la madre es la culpable de estos crímenes: ha sido ella la que estrangulado a sus dos hijos de cuatro y seis años, el motivo: vengarse de su marido, de sus maltratos y engaños.

*- Caos trágico anticipatorio*

Entre perfiles que se desdibujan aparece la presentación de los actores y los personajes que van a representar Medea II Ballet, cuya función es la sustitución de la figura del coro en la tragedia romana: *Saúl Garrido-Jasón. Daniel Doña-Creonte. María Vivó-Nodrixa. Coreografía-Luis Pérez David. Directora de fotografía-Isabel Ruíz. Sonido-Noemí Guillén*. Intercalados los rótulos con sus nombres entre superposiciones e imágenes recortadas, figuras deformadas y ondulantes, siluetas delineadas, manchas que emborronan y crean el efecto del agua cuando cae sobre una pintura aún fresca. La secuencia de imágenes presentadas aumenta como lo hace también la intensidad de una música electrizante, provocando una sensación de caos inaprensible. El propio director avanza mirando a cámara: comienza la tragedia.

*Imágenes premonitorias: Comienzo del desarrollo dramático después de la primera entrada del coro-ballet*

Las imágenes rodadas en Mérida, Bolonia (España) y en Atenas, Delfos, Cabo Sunion, Korinto (Grecia), nos muestran a una Medea vestida de blanco que ya ha sido abandonada por Jasón.



Oímos un cante jondo reflejo de su dolor. Medea observa los edificios desde fuera contemplando el mundo al que no pertenece, del que ha sido exiliada: más tarde eleva su mirada suplicante al cielo iluminado por un sol rojizo, símbolo y reflejo de su pensamiento apasionado. Como anticipación de la tragedia vemos a Medea sonreír, urdiendo un plan, parece haber encontrado un alivio para su dolor. Una Medea sufriente mira ahora desafiante a la cámara. Un plano inserto como flash nos muestra la calle del pueblo de Santomera que aparecía en el documental, estableciendo la equivalencia entre las dos Medeas. Imagen de Medea vestida de negro, lleva la cabeza cubierta por un manto y pasea con enorme agitación. Lamentos y gritos de dolor por el abandono de Jasón.



De nuevo un canto jondo como recurso que nos ayuda a entender el tipo de emoción desgarradora que experimenta.



Medea, ahora de rojo, se eleva sobre el Partenón de Atenas, cerca del cielo, reinando triunfal. Su manto al viento como liberación a través del crimen sobrevuela un cielo rojizo, aviso visual de la sangre que va a derramarse. Javier Aguirre utiliza los colores como símbolos de la evolución interna del personaje, reproduciendo de esta manera la plasticidad que hay en el original: acumulación de adjetivos, de metáforas y de comparaciones. Una vez más vestida de blanco, Medea mira a cámara y luego, cubriéndose con su manto nos da la espalda: *Medea I*- Texto y *Medea II* Ballet.



*Capítulos 2 al 6: análisis descriptivo de la acción narrativa y formal contenida en las imágenes*

Capítulo 2: *Medea 1-Texto*

La cámara fija nos muestra un plano medio contrapicado angulado y oscurecido de Medea en el que la luz aumenta gradualmente hasta quedar su rostro enmarcado en un primer plano totalmente iluminado. Este primer monólogo de Medea destaca ante todo por la visualidad de la palabra, donde el gesto se antepone cobrando una gran fuerza, definida en una poderosísima imagen en blanco y negro de una gran plasticidad expresionista, en la que se anteponen la inmediatez de las emociones y el sentimiento trágico. La estética visual acentúa este propósito a través de los decorados, y de una fotografía en blanco y negro que enfatiza la inquietud y el abismo al que nos conduce la tragedia.



**Acto primero**

1-55. PRÓLOGO. Medea, abandonada, invoca a los dioses del cielo y del infierno en su propósito de vengarse de Jasón y de su nueva esposa.<sup>7</sup>

MEDEA: «Oh Dioses del matrimonio [...], dioses en cuyo nombre me prestó juramento Jasón y a quienes es lícito, sobre todo a Medea, elevar sus ruegos [...] con voz nada halagüeña yo os conjuro. Dad muerte a Creúsa, la nueva esposa y muerte a Creonte, la real estirpe; y a mí algo aún peor de lo que yo pueda pedir para desgracia de Jasón [...] Parida, ya está parida la venganza: yo la he parido<sup>8</sup> [...] Concédeme, concédeme ser conducida a través de los aires en el carro paterno [...]»<sup>9</sup> En las mismas entrañas<sup>10</sup> busca el camino para

<sup>7</sup> Séneca, *Medea*, Jesús Luque Moreno (trad.), Madrid, Editorial Gredos, 2010, Acto primero, pp. 21 y 24

<sup>8</sup> El asesinato como deseo filicida aparece ya de manera inconsciente al comienzo del Acto primero.

<sup>9</sup> Esta frase alusiva a la planificación de su posterior huida que sí está en el texto de Séneca, no aparece recogida en el guión cinematográfico.

<sup>10</sup> Entendemos que el personaje alude nuevamente al asesinato de sus hijos.



la venganza, si es que estás viva, alma mía, si algo te queda de tu antiguo vigor; rechaza los temores de mujer [...] ya, después de haber parido, son crímenes más grandes los que te corresponden»<sup>11</sup>.

### *Sobre la premeditación del filicidio como deseo inconsciente*

Medea es, en este primer monólogo, una mujer abandonada por su marido que invoca a los dioses del matrimonio reclamando ayuda para realizar su venganza, expresa su voluntad de matar a Creúsa y a su padre Creonte, pero estas muertes no las satisfacen. Anticipa además la muerte de sus hijos, cuando dice: «parida, ya está parida la venganza: yo la he parido»<sup>12</sup> y planifica de forma premeditada su huida tras este crimen. En la ejecución formal del monólogo interior como recurso escénico teatral se halla implícita la necesidad técnica de su exposición pública. Es a partir de esta cualidad esencial al hecho teatral, consistente en hacer llegar al espectador el pensamiento del personaje, desde donde surge el inevitablemente requerimiento de traducir la corriente mental interna del personaje a un lenguaje verbal o gestual inteligible para el espectador. Sin embargo, en tanto que monólogo interior, su verdadera naturaleza se encuentra alejada de su teatralización, reside en ser un pensamiento íntimo, independiente, ajeno a su transmisión o no a un hipotético receptor. Se trata de un diálogo con uno mismo en el que no siempre hay una conciencia clara del pensamiento propio sino que más bien al contrario: éste se manifiesta a través de ideas fugaces, relámpagos no conscientes, o pequeños amagos del inconsciente en los que no se repara. Éste es el tipo de pensamiento que invade a Medea cuando en su mente aparece la idea del filicidio. El deseo de matar a sus hijos surge en ella desde el Acto primero como eje vertebrador de su venganza. Este deseo, oculto aún para ella, subyace y recorre toda la obra como un pequeño animal que se arrastra bajo tierra débil aún, al que hay que alimentar para que crezca y se fortalezca, y que, cuando aflore a la superficie, se habrá convertido en un monstruo de dimensiones inimaginables.

Uno de los grandes logros de Séneca es la forma en la que consigue que su personaje haga crecer este deseo, inconfesable incluso para ella, en una progresión aritmética diabólica hasta el Acto quinto en el que mata a sus hijos. Aunque en este primer monólogo podríamos decir que su mente aún no está preparada para este crimen, por lo que deja pasar la idea a la que se aferra su deseo antes ha de abonar el terreno para que esta ráfaga pre-consciente pueda germinar. Para que esta idea pueda ser fijada como

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>12</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., p. 23.

representación imaginada tendrá que cobrar forma y contundencia. Medea deberá avanzar en su línea de pensamiento hasta atreverse a «pensarla», a imaginar conscientemente un deseo hasta este momento desdibujado y, consecuentemente, asumir lo que más tarde convertirá el filicidio en un hecho. La «maduración» del deseo al que nos referimos aparece implícita de manera inconsciente, tanto en el recorrido como en el subtexto del personaje durante toda la obra; su función será la de servir como sustrato motivador inherente a la acción física, verbal y mental de la heroína, pero también, y a la vez, actuará como inhibidor y generador de angustia, convirtiéndose en el epicentro del conflicto interno del personaje. Este proceso de concreción en la premeditación del crimen está recogido por Aguirre en su guión en el capítulo 2. Más adelante, en el Capítulo 5 de la película, correspondiente al Acto quinto en la obra, se referirá nuevamente a esta misma idea, como también lo hace Séneca, cuando Medea dice: «algo atroz ha decidido mi alma en su interior y aún no se atreve a confesárselo a sí misma.»<sup>13</sup> Comprobamos así cómo la ironía trágica inconsciente, utilizada como recurso dramático, permitirá introducir con gran eficacia –ya desde el primer monólogo del Acto primero, con el que arranca la obra, y posteriormente durante el Acto quinto–, y resolver, una de las grandes claves del pensamiento de este personaje.

Asistimos a un intento forzado, aunque muy logrado por Séneca, de establecer un vínculo con el racionalismo estoico consistente en insertar en el cauce de la racionalidad, tensándola hasta el extremo, una idea de todo punto salvaje e irracional. El resultado dará lugar a un personaje que aúna lo imposible al conducir la incertidumbre desbocada de una pasión trágica por el camino seguro de la razón, lo cual provocará que un discurso irracional y apasionado sea, sin embargo, perfectamente coherente en la búsqueda de la perfección de un crimen concreto. Medea no adolece de una psicopatía, aunque la tensión al tratar de unir dos potencias irreconciliables la hagan delirar. Medea es, ante todo, una «maestra» de la maldad, y su mejor alumna. Siguiendo esta argumentación, y en tanto Medea confiesa su auténtico deseo y único gran objetivo de manera inconsciente, no encontramos una significativa evolución en la línea de pensamiento del personaje, ni cambio en su estructura mental o en su personalidad. La progresión en el personaje estará relacionada con su aumento gradual de fuerza asociado a un mayor grado de perfección en el mal. La evolución se refiere a un avance ascendente y sin límite por el cual Medea aumenta su ímpetu con cada ritual, lo que posibilitará la efectividad, perfección y grandeza del gran acto que va a acometer. La recompensa la alienta: recuperará su estatus de diosa

---

<sup>13</sup> Nueva alusión al deseo inconsciente de matar a sus hijos. *Ibidem*, Acto quinto, p. 78.

inmortal, su verdadero ser, su esencia: volverá a ser la que siempre fue: «Medea».

### *La leve fragilidad de la heroína*

En este primer monólogo la semidiosa está desprovista de cualquier sentimiento compasivo. Pero sí encontramos en ella, por la necesidad misma de recibir ayuda de los dioses, una primera contradicción, una lucha interior, un deseo de fortalecerse y de recuperar su fuerza. Medea es en este momento una diosa debilitada en la que se alternan los sentimientos de venganza, por la traición de Jasón con el recuerdo del amor que un día la unió a su marido. Séneca apenas esboza una leve oposición de carácter humano a su inmenso poder de diosa inmortal. En este momento de la obra se nos dibuja una debilidad sin la fuerza necesaria para generar un verdadero conflicto interno digno de nombrarse desde el punto de vista dramático, ya que esta fragilidad de carácter humano será resuelta mediante el recurso a una técnica racional que resolverá con celeridad la tensión dramática: «una gran pasión sólo puede ser vencida a través de una fuerza pasional de igual intensidad y signo contrario»<sup>14</sup>. Y es que *La Medea* de Séneca no responde a un código moral humano, sólo responde ante sí misma y sus pasiones, así, el amor sin límites que sintió por Jasón sólo puede convertirse ante la traición de éste en un odio igualmente ilimitado.

### *El asesinato como mito fundacional*

MEDEA: «En las mismas entrañas, busca el camino para la venganza, si es que estás viva, alma mía, si algo te queda de tu antiguo vigor; rechaza los temores de mujer. [...] ¿De qué modo abandonarás a tu marido? Del mismo modo que fuiste tras él. [...] Un hogar que con un crimen<sup>15</sup> se formó, con un crimen hay que abandonarlo»<sup>16</sup>.

El asesinato como mito fundacional se hace explícito cuando Medea pide ayuda a los dioses porque se sabe debilitada por el amor, y nos anuncia: «Un hogar que con un crimen se formó, con un crimen hay que abandonarlo». Esta invocación a fuerzas oscuras como medio para acrecentar su poder recuerda en muchos momentos a Lady Macbeth. Ambos personajes buscan un «tipo de poder» que logre transgredir e invertir en su totalidad el

---

<sup>14</sup> En el acto tercero Medea volverá sobre esta idea: «Si buscas, desgraciada, qué medida establecer para mi odio, toma como modelo mi amor». *Ibidem*, p. 47.

<sup>15</sup> Medea alude al asesinato como mito fundante de un nuevo orden social y cultural: René Girard, *El sacrificio*, Madrid, Editorial Encuentro, 2012, p. 76.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 24.

orden cultural establecido, y que las aleje de lo humano entendido como debilidad: las entrañas aparecen en ambos discursos asociadas a la debilidad femenina, por lo que en sus invocaciones aludirán explícitamente a la necesidad de matar dentro de ellas la vida o la capacidad de dar vida, como requisito previo a la obtención de este ansiado poder y posterior fundación de un nuevo orden.

LADY MACBETH: «Está ronco el cuervo  
que anuncia con graznidos la fatal llegada de Duncan  
a mi castillo. ¡Espíritus, venid! ¡Venid a mí,  
puesto que presidís los pensamientos de una muerte!  
¡Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la  
cabeza,  
con la más espantosa crueldad! ¡Que se adense mi sangre,  
que se bloqueen todas las puertas al remordimiento!  
¡Que no vengan a mí contritos sentimientos naturales  
a perturbar mi propósito cruel, o a poner tregua  
a su realización! ¡Venid hasta mis pechos de mujer  
y transformad mi leche en hiel, espíritus de muerte  
que por doquiera estáis –esencias invisibles– al acecho  
de que Naturaleza se destruya! ¡Ven noche espesa, ven,  
y ponte el humo lóbrego de los infiernos  
para que mi ávido cuchillo no vea sus heridas,  
ni por el manto de tinieblas pueda el cielo asomarse  
gritando ¡basta, basta!»<sup>17</sup>.

LADY MACBETH: «¿Cuál fue la bestia  
que te hizo proponerme empresa como esta?  
Eras un hombre cuando te atrevías  
y más hombre serías, mucho más,  
si fueses aún más de lo que eras. Ni tiempo ni lugar  
eran propicios, sin embargo tú querías crearlos.  
Y ahora que se presentan ellos mismos, su oportunidad  
abatido te deja. Mi leche yo la he dado y sé cuán tierno  
es amar al ser que se amamanta;  
pues bien, en ese instante en que te mira sonriendo  
habría arrancado mi pezón de sus blancas encías  
y machacado su cabeza si lo hubiese jurado  
como juraste tú»<sup>18</sup>

Técnicamente, el pacto conflictual entre cada uno de estos personajes y los dioses a los que invocan se resolverá mediante un ritual en el que ambas recibirán el poder anhelado

<sup>17</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, Mauel Ángel Conejero (trad.), Madrid, Cátedra, Edición bilingüe del Instituto Shakespeare, 1998, Escena quinta, p. 97.

<sup>18</sup> *Ibidem*, Escena séptima, p. 111.

y, a cambio, ofrecerán el acto sacrificial<sup>19</sup> de un inocente al que, tomando la perspectiva de René Girard, llamaremos “chivo expiatorio”. «La manera moderna de engañarse es pensar en el mito como en algo enteramente imaginario, es hacer de él una pura ficción. Creer que el mito no se refiere a ningún fenómeno real, atribuirle un valor «puramente simbólico» es tan erróneo como todo lo contrario, la fe en la veracidad literal del conjunto. En ambos casos, se desconoce igualmente el mecanismo que estructura el mito, el fenómeno de chivo expiatorio que debe tomarse en serio sin tenerlo por cierto»<sup>20</sup>. Asimismo, «al constatar – continúa Girard– que se han reconciliado a través de sus chivos expiatorios pero sin saber exactamente por qué, los sacrificadores imitan la violencia fundacional de la forma más exacta posible. Es por esto por lo que el sacrificio es hasta tal punto universal, universalmente reconocible. Los sacrificios reales no son, sin embargo, totalmente idénticos. El acontecimiento fundacional varía de una cultura a otra, dentro de unos límites estrechos, es cierto, pero nunca se repite exactamente dos veces seguidas. Lo que varía igualmente son los recuerdos que se tienen de él y las interpretaciones a las que se le somete»<sup>21</sup>. De la misma manera, acerca del asesinato, como mito fundacional de un nuevo orden social y cultural, nos indica también René Girard que «las instituciones culturales deben interpretarse todas como transformaciones del sacrificio, al final de una evolución que las especializa poco a poco en los ámbitos de actividad más rodeados de sacrificios, por ser los más susceptibles de engendrar conflictos, como el funeral, el matrimonio, la iniciación, la comida, la educación, el poder político, etc.»<sup>22</sup>. En este sentido resulta del todo relevante la frase que en este primer monólogo oímos por boca de la heroína.

Medea: «Un hogar que con un crimen<sup>23</sup> se formó, con un crimen hay que abandonarlo».

Los personajes en la película correspondientes a *Medea I-Texto* son los mismos personajes creados por Séneca en su obra. Lo son en cuanto a lo que expresan: el guión cinematográfico coincide prácticamente en su totalidad con el texto literario. Para que la identificación sea absoluta el director rueda en planos secuencia donde el tiempo cinematográfico es igual al tiempo literario. Por este motivo abordaremos el análisis de los personajes desde esta identificación, estableciendo un análisis comparativo entre la transcripción del guión cinematográfico y la del texto literario, tomando como referencia el

<sup>19</sup> El asesinato como mito fundante: «El sacrificio es la institución primordial de la cultura humana». René Girard, *El sacrificio*, Madrid, Editorial Encuentro, 2012, p. 75.

<sup>20</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 66.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Medea alude al asesinato de su hermano Absirto, cuyos miembros esparció en su huida.

punto de vista actoral, esto es, la investigación y análisis que el actor deberá emprender para la construcción del personaje.

## Capítulo 2: *Medea 2-Ballet*

56-115. CORO. Himeneo (entonado probablemente por un coro secundario) con que se celebra la boda de Jasón y Creúsa: se invoca a los dioses, se alaba la belleza de la novia, se invoca al Hymen y se invita a todos a la diversión.<sup>24</sup>

El Coro es ejecutado por una danza entre los enamorados Jasón y Creúsa. Nos cuenta que la boda va a celebrarse. La música orquestal, alegre, y los instrumentos de viento evocan la felicidad de la pareja. Creúsa está vestida de azul, Jasón de blanco, danzan en un baile etéreo y amoroso muy alejado de la oscura pasión que consume a Medea: al contrario que en Séneca, donde el coro está formado por ancianos varones que celebran la boda, siendo hostiles a Medea. Javier Aguirre utiliza los coros a favor del personaje de Medea, más éstos tienen además otra función, que es la de ayudarnos a entender el sufrimiento de Medea y su pasado, marcando la evolución del personaje.

## Capítulo 3: *Medea 1- Texto*

### Acto segundo

116-178. MEDEA-NODRIZA. Tras haber oído el anterior himeneo, Medea se lamenta, debatiéndose entre el ansia de venganza y el deseo de que Jasón vuelva con ella. La nodriza trata en vano de calmarla.

MEDEA: «Muerta estoy. Ha sacudido mis oídos el himno nupcial [...] ¿Ha sido Jasón capaz de hacer esto? ¿Después de haberme arrebatado un padre, una patria y un reino, abandonarme sola, el cruel, en un lugar extranjero? ¿Es que ha llegado a creerse que toda mi maldad ya se ha agotado? Insegura, ofuscada, mi mente enferma me arrastra en todas direcciones. [...] Que te den ánimos tus propios crímenes volviendo todos a tu nombre: [...] ¡Cuántas veces he derramado impiamente sangre funesta! Y ningún crimen lo cometí por odio; el que se ensaña es mi amor desgraciado. [...] ¡Mejor, ay, habla mejor, loco dolor!<sup>25</sup> [...] Si es posible, que Jasón viva, con tal que sea mío, como fue. Si no, que viva de todos modos y en recuerdo mío haga buen uso de la propia vida que yo le he regalado»<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup>Séneca, *Medea*, ed. cit; pp. 25 y 28.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 29 y 30.

Este segundo monólogo, rodado como primer plano, logra acercar al espectador al pensamiento de Medea creando el efecto de «entrar en su mente», lo que hace que compartamos su angustia y nos identifiquemos más fácilmente con el personaje.

### *La perversión de la racionalidad en Medea*

En el guión cinematográfico se suprimen muy pocas frases durante este monólogo, pero hay una frase no escrita en el guión que sí está en el texto de Séneca, concretamente cuando Medea dice: «¡mejor, ay, habla mejor, loco dolor!»<sup>27</sup>. Esta frase es muy importante para entender desde dónde dice este monólogo el personaje en la obra de Séneca, ya que además de su lamento por haber sido traicionada por Jasón y al recordar todo lo que ella hizo por él, nos muestra también la necesidad de buscar, de pensar de una forma clara en medio de todo ese dolor para encontrar el mayor daño posible. También indica que el dolor es loco, es decir, no racional, cuando la decisión va a ser tomada por Medea con premeditación y tras haberlo pensado, no a lo loco, en un arrebato. En el límite de la locura luchan pues su amor y su odio hacia Jasón: su dolor se hace insoportable impidiendo que pueda razonar con claridad. Medea recuerda como renunció a todo por amor, y como también por amor cometió horrendos crímenes gracias a los cuales Jasón sació sus ambiciones, y estos recuerdos alimentan su deseo de venganza. La tensión aumenta hasta paralizarla. En esta lucha encarnizada consigo misma suplica a su propio dolor, cordura. Como señalamos al principio: el gran reto para el personaje consiste en conducir por el camino de la razón la pasión más devastadora. El mayor castigo para Jasón no será matarle sino dejar que viva arrastrando un terrible pesar. Medea no siente contradicción por el acto que va a realizar. Se debate, pero es para encontrar la forma más certera que la lleve a la realización del mayor daño posible. Medea lucha por razonar con claridad para poder actuar con eficacia.

116-178. MEDEA-NODRIZA. Tras haber oído el anterior himeneo, Medea se lamenta, debatiéndose entre el ansia de venganza y el deseo de que Jasón vuelva con ella. La nodriza trata en vano de calmarla.<sup>28</sup>

MEDEA: En un montón de cenizas convertiré su casa.

NODRIZA: Calla, te lo ruego. Esconde las quejas y encomiéndalas a lo más hondo de tu corazón. El que en silencio, con actitud paciente y serena, soporta hasta el final las graves

<sup>27</sup> Esta frase, recogida en la traducción de Jesús Luque Moreno [Acto segundo, p. 23.] y referida a la tensión interna del personaje, no está recogida en el guión cinematográfico.

<sup>28</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., pp. 31-33.

heridas, puede devolverlas: [...] Una vez confesados los odios pierden capacidad de venganza.

MEDEA: Ligero es el dolor que puede entrar en razones y mantenerse escondido. Los grandes males nunca quedan ocultos. Siento pasión por atacar.

NODRIZA: Detén ese impulso propio de una Furia, hija mía. Apenas pueden defenderte el silencio y la calma.

MEDEA: La Fortuna a los valientes los teme: a los cobardes les aplasta.

NODRIZA: Sólo es loable el valor, si es oportuno. [...] Se marcharon los tuyos. Tu esposo no te guarda fidelidad alguna. Nada te queda de tus grandes recursos.

MEDEA: Medea queda; en ella estás viendo el mar y las tierras y el hierro y los fuegos y los dioses y los rayos.

NODRIZA: A un rey hay que temerle.

MEDEA: Rey fue mi padre.

NODRIZA: Medea...

MEDEA: Voy a serlo.

En esta primera escena entre Medea y la Nodriza, rodada como primer plano del rostro de los personajes, la Nodriza trata de calmar la ira de Medea. La lucha dialéctica entre ambas es enfatizada con el plano y contra plano entre protagonista y antagonista, un combate entre fuerzas de igual intensidad que se ejecutará finalmente con un primerísimo plano de ambas enfrentadas entre sí.

### *De dioses y hombres*

La función principal de la Nodriza está vinculada dentro de la obra a la doctrina estoico racionalista de Séneca. El personaje actúa como representación y ejemplificación didáctica al servicio de la idea de que sólo a través de la contención y anulación total de las pasiones puede encontrarse el camino hacia la felicidad. La Nodriza alecciona a Medea acerca de cada uno de los impulsos pasionales que la heroína va manifestando a lo largo de la escena, tratando de bloquearlos o, cuanto menos, que disminuyan su intensidad, así, ante el dolor que sufre la heroína le aconseja calma y silencio. Frente a sus consejos, la pasión más destructora desborda a Medea: un pequeño dolor puede entrar fácilmente en razón: «ligero es el dolor que puede entrar en razones y mantenerse escondido»<sup>29</sup>, argumentará la heroína, es decir, que puede ser analizado y controlado con facilidad: pero no ocurre lo mismo para su «dolor» que escapa a cualquier intento de anulación, olvido o silencio. La segunda

---

<sup>29</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., p. 31.



estrategia pedagógica del personaje de la Nodriza estará orientada a aplacar un nuevo impulso emocional, la valentía, de la que asegura que sólo es loable si es oportuna: hay por tanto que ser prudentes y temer el poder de un rey si no se tienen los recursos necesarios. «No se discutiría lo que conviene más al hombre valeroso si supiéramos lo que verdaderamente es el valor. El valor no es temeridad irreflexiva, ni amor al peligro, ni afición a las cosas que inspiran pavor, antes bien, es la ciencia de distinguir lo que es el mal de lo que no lo es»<sup>30</sup>. «Unas veces es al pueblo a quien debemos temer; otras, si el sistema de gobierno consiste en que la mayoría de los asuntos pasen por el Senado, a los varones que tienen influencia en éste; otras, a un único personaje investido por el pueblo de poder sobre el pueblo. Por tal razón nunca el sabio debe procurar la ira de los poderosos»<sup>31</sup>.

El concepto de valentía defendido por la Nodriza está nuevamente enraizado en la razón. Sin embargo Medea, cada vez más segura de su poder de semidiosa, se niega a regirse por una moral apacible, aplicable a hombres mediocres, mortales temerosos del poder de reyes y dioses. A ella no atañe esta moral, no tiene miedo a nada, su valentía la vuelve inmune a los golpes de la diosa Fortuna: «¿quieres saber qué es el mal? Ceder ante esas cosas que llamamos males, abatir ante ellas nuestra propia libertad, por la cual se ha de pasar por todas las penas. La fortuna no tiene brazos tan largos como se cree: sólo agarra al que se acerca. Alejémonos de ella tanto como podamos, cosa que nos facilitará el conocimiento propio y el de la Naturaleza»<sup>32</sup>. Medea reivindica su poder ante la Nodriza que es, de hecho, la única que conoce su verdadera naturaleza, por eso la teme, por lo que, aprovechando su dolor, intenta hacerla dudar de sí misma incidiendo en la soledad absoluta en la que se halla, evidenciando su fragilidad a tenor de unas circunstancias que no le son favorables. Pero Medea se revela, y por primera vez expresa ante otro personaje –porque ya lo había hecho ante sí misma– el verdadero objeto de su búsqueda: recuperar su esencia, su verdadera fuerza e identidad, «volver a ser Medea». Aunque la relación entre ambas no es una relación entre iguales, sí es sincera. Las dos dicen lo que piensan realmente. El razonamiento de la Nodriza de carácter eminentemente humano resbala ante una personalidad como la de Medea, que escapa a circunstancias impuestas por potencias divinas que aplastan y condicionan un comportamiento mortal. Su campo de actuación va más allá de estas consideraciones. Como semidiosa su poder de acción e influencia se establece en una esfera superior que se eleva sobre lo terrenal estableciendo un vínculo

<sup>30</sup> Séneca, *Cartas morales a Lucilio*, Jaime Bofill y Ferro (trad.), Madrid, Editorial Orbis, 1984, vol. II, p. 33.

<sup>31</sup> Cfr. Séneca, *Cartas morales a Lucilio*, ed. cit., vol. I, p. 40 y 41.

<sup>32</sup> Cfr. Séneca, *Cartas morales a Lucilio*, ed. cit., vol. II, p. 33.

directo con los dioses. Los miedos que aterrorizan a la Nodriza resultan ridículos cuando se trasladan a una entidad que sabemos humana por cuanto posee un cuerpo y una voz que vemos representada teatralmente, pero en la que todo reviste la sobrenaturalidad de un poder que escapa a lo corpóreo, como si en cualquier momento, durante su discurso, Medea pudiese volatilizarse y, elevándose al cielo, contemplar desde las alturas un mundo material envuelto en llamas, como de hecho sucede finalmente. En la película la vemos moverse, la oímos hablar, y, sin embargo, todo lo que dice y piensa nos traslada a una naturaleza de carácter inmaterial. Por éste motivo, por el uso y exposición que en su discurso hace el personaje de un poder que crece, se multiplica con cada invocación, capaz de amplificar la destrucción hasta el infinito: «lo arrasaré y lo trastocaré todo»<sup>33</sup>. Creemos en su poder mucho antes de que, en verdad, suceda la catástrofe. Cuando asistimos mediante nuestra imaginación a la destrucción total de un mundo en llamas antes de que suceda, por el sólo hecho de ser conducidos a través del discurso de la heroína, comprendemos que no es un envite falso, su poder es sobrenatural. Nos hallamos ante una anticipación de carácter premonitorio sobre la que nada se puede y que nos hace convenir con Mircea Eliade en la idea de que «el mito cuenta una historia sagrada: relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los «comienzos». Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la «sobre-naturalidad») de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo»<sup>34</sup>.

Los dioses o el entorno que rodea a la mujer, la sociedad en definitiva, desapruaban primero y castigan después a quien transgrede las normas o escapa al destino que se le asigna como tal. Y a pesar de que el concepto de pecado es un concepto de origen cristiano, se trata de la falta primordial dentro de la cultura griega, entendido como el destino, sea afortunado o no. Así pues, si a Aquiles la cólera le ciega y convierte en

<sup>33</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., Acto Tercero, p. 48.

<sup>34</sup> Cfr. Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Luis Gil (trad.), Barcelona, Editorial Labor, 1991, p. 7.

vulnerable, los celos, su pasión desmesurada, cegarán a Medea y la guiarán hasta su destino trágico y fatal. Y ésta es una de las características principales implícitas en el relato de Séneca: el error fatal en el que incurre el héroe trágico que intenta hacer lo que es correcto a sus ojos, ante una situación en la que lo correcto, simplemente, no puede hacerse. Pero la pretensión de aplicar un código moral a la heroína no acaba de funcionar en cuanto lección didáctica por lo que a su condición de semidiosa se refiere.

Incluso la soledad de Medea, tan temida por la Nodriza, no consigue hacer mella en una fragilidad que apenas se dibuja en el personaje en cuanto «amor», pero que rápidamente será barrida. Más bien al contrario esta soledad es la condición necesaria para que su inmenso poder florezca. Así, cuando habla consigo misma, lo hace con su cólera, otorgándole a ésta entidad de personaje cuyo papel será el de forzar y hacer posible la aparición de una personalidad aún no revelada. Contemplamos esta «esquizofrenia» surgida de la soledad más extrema y comprendemos que su mundo es otro, que pertenece a un plano más elevado, asistimos a la transformación de un ser que se ha negado traicionándose a sí mismo durante demasiado tiempo por amor, pero que al fin recupera la esencia que le define. No hay miedo a esta transformación en Medea. Hay eso sí, una lucha interior dolorosa por cuanto debe matar los restos de su amor. Lo que encontramos en ella con cada invocación es gozo, alegría y una satisfacción que aumenta con cada fuerza recobrada, con cada espacio ganado a lo que queda de su fragilidad. Así gana terreno en cada envite, aumentan su seguridad, su estima y su poder en una progresión que la sitúa más allá de los límites que establece la naturaleza humana.

### *La naturaleza dual del conflicto esencial a la obra*

La Nodriza actuará como su opuesto, sirviendo para mantener esta dialéctica irresoluble. En este personaje no hay evolución excepto por cuanto su miedo crece a medida que disminuye su poder de persuasión e influencia sobre Medea, por lo que su función será la de servir de estímulo en la evolución de la heroína, que sale fortalecida de cada enfrentamiento. En un primer momento la tesis y antítesis planteada por estos dos personajes en el conflicto podría interpretarse en cuanto lucha entre pasión y razón. Una lectura más atenta nos desvela sin embargo, que el conflicto que aquí se plantea es de naturaleza más compleja. Se trata en realidad de un nudo conflictual que se desarrolla y fluye a través de vasos comunicantes, en ambas direcciones: el límite entre pasión y razón

no está del todo claro. Muy al contrario lo racional y lo irracional se entrecruzan contaminándose en ocasiones con su opuesto. Siguiendo esta argumentación vemos cómo el discurso hiperracionalista de la Nodriz se encuentra sin embargo empapado de lo poco «razonable» que resulta una contención excesiva, cuando ésta trata de poner una mordaza al dolor, anulándolo e impidiendo que pueda manifestarse libremente. En sentido inverso también observamos cómo Medea aporta «razones» largamente meditadas y elaboradas a su loca pasión. Su argumentación no es ajena a la lógica. Su exposición de los hechos encuentra tantos puntos de apoyo, tantas razones validan su pensamiento que, por momentos, consigue que nos volvamos aliados de su causa, cómplices de su dolor, del agravio por ella sufrido, y olvidemos el atroz desenlace al que nos conducirá este camino trágico.

Desde esta perspectiva consideramos que la verdadera naturaleza del conflicto esencial que plantea la obra reside en esta «cualidad dualista», bidireccional y antitética, convirtiéndose «ésta» en eje vertebrador y determinante de la estructura sobre la que pivotan los diferentes nudos dramáticos, evolucionan los personajes y se desencadena el fin trágico. Pero, además, lo más interesante es cómo Séneca hace latir este antagonismo irresoluble y plantea esta dualidad diabólica también en el interior del personaje de Medea, cuya lucha más encarnizada será la que establezca consigo misma, cuando trate de buscar la unicidad entre dos principios antitéticos, como si fuese posible mezclar dos potencias de desigual naturaleza como el agua y el fuego sin que la esencia de ninguna de ellas quede alterada. Séneca lleva así al terreno del conflicto dramático un pensamiento y argumentación filosófica de gran complejidad, tratando de validar la razón como instrumento de control sobre las pasiones: «no existe ningún vicio que no tenga su defensa; no existe ninguno que no tenga su comienzo pudoroso y lleno de excusas, pero, una vez se ha iniciado, se propaga con la mayor lozanía. Si permites que comience, no conseguirás que cese. Toda pasión se inicia débil, luego se excita ella sola y cobra fuerza a medida que avanza: es más fácil cerrarle el paso que expulsarla. ¿Quién puede negar que todas las pasiones brotan en cierta medida de un principio natural?»<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Séneca, *Cartas a Lucilio*, ed. cit., vol. II, p. 173

179-300. CREONTE-MEDEA. Creonte trata de arrojar cuanto antes a Medea fuera de su reino. Medea, después de mucho rogar, consigue un plazo de un día para poder despedirse de sus hijos.<sup>36</sup>



CREONTE: «Medea está tramando algo. Conocida es su malicia. Temida es su mano. [...] Avanza hacia mí arrogante y con porte amenazador. Que aprenda de una vez a soportar las órdenes de un rey. No te acerques. Apártate de mi vista, monstruo<sup>37</sup> cruel y horripilante.

MEDEA: ¿Qué crimen o qué falta se castiga con el destierro? Si actúas como juez, instruye un proceso, si actúas como rey, da órdenes».

Pues, aunque a consecuencia de una lamentable ruina me vea agobiada, expulsada, suplicante, sola, abandonada, acosada por todas partes, resplandecí una vez con la nobleza de mi padre de noble cuna, feliz, brillé poderosa con real esplendor.

[...] La Fortuna<sup>38</sup>, voraz y caprichosa se lanzó sobre mí arrancándome del trono y me mandó al destierro. Fíate de los reinos, cuando sus grandes poderes los arrastran a capricho de acá para allá al azar. Una cosa tienen los reyes espléndida y sublime y que no puede borrar el paso de los días: poder favorecer al desgraciado y al que suplica(...), te pido para mis desdichas un rincón, un asilo, un mísero escondite»

CREONTE: Que yo no soy de los que llevan el cetro con tiranía [...] creo haberlo demostrado con no poca claridad, al escoger por yerno al que era tu marido, a un desterrado, y además abatido y amedrentado por un horrible terror, ya que para castigarlo y matarlo lo buscaba ansiosamente Acasto [...] Puede Jasón, si tú retiras tu causa, defender él la suya: ningún derramamiento de sangre ha manchado su inocencia; lejos estuvo el hierro de su mano y se mantuvo puro, apartado de tus intrigas. Tú, tú maquinadora de las peores fechorías, que tienes malicia de mujer y fuerza de varón para atreverte a todo. Que nada te importa tu reputación. Vete fuera, deja limpios mis reinos.

MEDEA: ¿Me fuerzas a que huya? Devuélvele a la fugitiva la nave, devuélvele también el compañero. ¿Por qué me mandas que huya sola? Yo no vine sola. Si son guerras lo que

<sup>36</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., Acto segundo, pp. 34 y 41.

<sup>37</sup> La Nodriz también se refiere a este carácter monstruoso de Medea cuando la equipara a una Furia: «Detén ese impulso propio de una furia». Séneca, *Medea*, ed. cit., Acto segundo, p. 31.

<sup>38</sup> «No es tuyo lo que hizo tuyo la fortuna. [...] El bien que te ha sido dado te puede ser arrebatado» Séneca, *Cartas morales a Lucilio*, ed. cit., vol. I, p. 25.

temes, expúlsanos a los dos de tu reino. ¿Por qué haces distinciones entre dos culpables? [...] ¡Tantas veces me he convertido en culpable y nunca en mi provecho! [...] Me marcho y suplicante quiero hacerte un último ruego: que la culpa de su madre no arrastre a mis hijos inocentes.

CREONTE: ¡Vete! A ellos los acogeré en mi regazo de padre como si fueran míos.

MEDEA: [...] te ruego que te dignes conceder una breve demora a mi huida, mientras dejo grabados a mis hijos los últimos besos de una madre que es posible que esté ya muriéndose»

### *Las verdaderas motivaciones que accionan los personajes*

El núcleo motivador que vehicula tanto la acción física como verbal sobre la cual desarrolla su estrategia Creonte es el de la defensa de la estabilidad de un poder estatal eminentemente masculino, para ser más precisos, el de asegurar su propia preservación en el poder así como la sucesión a su reinado, que algún día pasará a manos de Jasón. Este hecho motivante no aparece sino de forma muy solapada en su primer monólogo, en el que Creonte oculta su interés personal tiránico y se reviste cuidadosamente de la magnanimidad de un rey justo. La mascarada del personaje será la de envolverse a sí mismo con el ropaje de un rey amable, compresivo, defensor de la causa de Jasón, dispuesto incluso a acoger a los hijos de Medea bajo su manto protector. Bajo este halo benigno, Creonte instruye el proceso y dictamina un castigo por el que condena al exilio a la heroína arrebatándole a sus hijos. Se basa para ello en los crímenes que ésta cometió antaño y exculpa a Jasón, ahora convertido en su yerno: justicia parcial e interesada, amparada en el miedo y la ambición, pero sabiamente enmascarada. A esta autocomplaciente presentación de nuestro rey se añadirán grandes dosis de miedo, de pánico incluso, provocadas por la sola visión de Medea. Lo que le confiere un cierto grado de fragilidad típicamente humana que desvía la atención del espectador de su verdadera naturaleza, lo cual otorga a Creonte, al menos en un primer momento, las simpatías del público. Un análisis más detallado y el propio desarrollo de los acontecimientos harán caer la máscara develándonos cómo el origen de su terror es saber que Medea posee el poder suficiente para arrebatarle su trono y hacer tambalear su reino. La causa motriz que conducirá toda su argumentación posterior no es, por tanto, ni tan noble, ni tan justa: asegura condenarla por sus crímenes, cuando en realidad le mueve un miedo depredador a un poder femenino desconocido para él, contra el que nada puede: es el miedo de Creonte lo que sentencia a Medea.

El rasgo esencial que define el carácter del personaje de Creonte es la cobardía. No se nos escapa la conveniencia que para él supone deshacerse de Medea como persona *non grata* y desviar así la atención que pesa sobre su cómplice Jasón. Cuando dice hablar en nombre de la justicia, lo que teme en realidad es un conflicto de intereses entre Estados<sup>39</sup>. Como buen estratega político asegura la estabilidad y continuidad de su reino haciendo recaer sobre Medea toda la culpa por ser ella la ejecutora concreta del hecho de matar. Esta acción moral, objetivamente reproachable, cuyo castigo coincidente (Medea iba a ser condenada a muerte) se ajusta a derecho y a la ley política, no tiene sin embargo en cuenta las particularidades de la ley moral subjetiva no escrita por la cual se rige la heroína, y que Medea esgrime, si no como atenuante, si al menos en cuanto a causa determinante de su acción no fundada en un interés político o en el egoísmo personal. Las causas últimas de sus crímenes, argumenta Medea, no fueron sino: la ambición de poder de Jasón y el amor que ella sentía por su marido. El poder de Creonte no sería fructífero de no apoyarse en el aparato político represor detentado por el Estado. Esta premisa de la ciencia política aparece en autores como Maquiavelo en su obra *El príncipe* en el que el diplomático florentino resalta la importancia que tiene para el gobernante acompañar su discurso de poder con el uso de la violencia represiva, sin la cual no logrará imponer su autoridad: «es necesario, por lo tanto, si se quiere tratar bien el tema, examinar si estos innovadores tienen fuerza propia o si dependen de otros; es decir, si para llevar a cabo su obra tienen que rogar o pueden forzar. En el primer caso, acaban siempre mal y no llegan a cosa alguna; pero cuando dependen de sí mismos y pueden forzar, raras veces corren peligro. De ahí que todos los profetas armados hayan vencido y los desarmados se arruinen. Porque, además de lo dicho, la naturaleza de los pueblos es voluble; y es fácil persuadirles pero difícil afirmarlos en aquella persuasión. Por eso conviene estar ordenado de tal manera que, cuando dejen de creer, se les pueda hacer creer por la fuerza. Moisés, Ciro, Teseo y Rómulo no habrían podido hacer observar sus constituciones largo tiempo si hubieran estado desarmados. Como ocurrió en nuestros días a fray Jerónimo de Savonarola, que se arruinó junto a su nuevo orden, tan pronto como la multitud empezó a no creer en él; no tenía medios para retener a los que habían creído en él ni para hacer creer a los descreídos»<sup>40</sup>.

La estrategia de Medea durante esta escena será justo la contraria: plena de poder, pero resistiéndose aún a ejecutarlo, se muestra suplicante, encadenando un ruego tras otro:

<sup>39</sup> La denuncia de Eurípides acerca de la corrupción, la ambición y los acuerdos de poder entre estados es suprimida o al menos queda minimizada en Séneca.

<sup>40</sup> Cfr. Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe*, edición bilingüe a cargo de Giorgio Inglese y Helena Puigdoménech, Madrid, Tecnos, 2011, capítulo VI, pp. 54 y 55.

a cada petición denegada le sucederá otra de menor rango e igualmente vana. En su desesperación, alterna la humildad de la súplica con una actitud desafiante, utilizando como argumento el mismo que antes utilizó la Nodriz con ella: la fragilidad del poder de un rey humano, al que la diosa Fortuna puede quitar este privilegio en cualquier momento: su poder era mayor y, sin embargo, todo le fue arrebatado, aduce la heroína. Medea pide ser escuchada, suplica no ser expulsada del reino, asume su culpa, pero sus crímenes lo son también de Jasón, *¿por qué se me reclaman estos crímenes tantos años después?* Tiempo atrás se abrieron las puertas de Corinto para ella, aún conociéndose su culpabilidad y se la acogió en interés del Estado. *¿Porqué se me castiga ahora, y sólo a mi?* Reclama por tanto un castigo compartido a partes iguales, exige auténtica justicia. Para ello recurre al amor como motivación última de sus actos pero cuando comprende que todo ruego será baldío pide que la dejen llevarse a sus hijos: tampoco esta última petición será atendida. Conducida como un animal al matadero, cuantos caminos intenta abrir le son cerrados. A lo largo de la escena la vemos transitar de la desesperación a la ironía, de ésta a la soberbia de un pasado glorioso: más tarde se vuelve amenazante y plena de dignidad exige justicia, para inmediatamente suplicar con humildad que no le sean arrebatados sus hijos<sup>41</sup>. Cuando comprende que todo intento será vano pide apenas un tiempo exiguo: el breve periodo que necesita para servir la venganza que ya ha preparado.

### Capítulo 3: *Medea 2- Ballet*

301-379. CORO. Se canta la audacia de los primeros navegantes (los Argonautas) y el castigo que por ello recibieron. Se alaba la sencillez de la vida humana antes de que se complicara con los viajes por mar. Viajes y aventuras de expedición de Argo. La navegación como unión entre los pueblos. Predicción de una exploración completa del mundo.

«Ya ha reunido en uno muchos reinos, ya le temen tanto los griegos como los persas, ya se someten a su yugo aun las naciones que Darío dejó libres; y, sea como fuere, va más allá del océano y más allá del Sol, y se indigna de que la victoria retroceda, dejando las pisadas de Hércules y de Baco: hará violencia a la propia Naturaleza. Ya no es voluntad de avanzar, es impotencia detenerse [...] Y a Gneo Pompeyo no era el valor ni la razón lo que le impelía a las guerras exteriores y a las civiles, sino el insano amor a una falsa grandeza. [...] La gloria y la ambición y el deseo desmesurado de aventajar a los demás»<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Al contrario de la *Medea* escrita por Eurípides, en la que la conversación con Creonte supone un paso más en la evolución del personaje de Medea y en la concreción del acto de matar, Séneca no plantea esta progresión en el personaje.

<sup>42</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., p. 41.



El Coro se ejecuta con una danza entre Medea y Jasón, en la diosa suplica al héroe y se lamenta por su abandono. Vemos primero a una Medea enamorada. Jasón se muestra duro. Violencia entre la pareja. Reclamo de Medea. Rechazo de Jasón. Desesperación de Medea. Medea aparece vestida de rojo y Jasón de verde. Esta danza dentro de la película corresponde en la obra al canto que ejecuta el coro sobre el precio a pagar por la búsqueda de la gloria.

#### Capítulo 4: *Medea 1- Texto*

##### Acto tercero

380-430. NODRIZA-MEDEA. Medea, fuera de sí, se muestra resuelta a la venganza, a pesar de los consejos de la nodriza.

[Aparte] «así corre una y otra vez de acá para allá con desenfrenada agitación, con muestras en su rostro de un furor demencial. [...] Va a superarse a sí misma; bien conocidas tengo yo las señales de su cólera de otras veces. Se nos viene encima algo grande, inhumano, atroz, impío»<sup>43</sup>

El tercer acto en la obra de Séneca arranca con un monólogo en el que la Nodriza describe horrorizada la transformación que está sufriendo Medea: un cambio interior que se refleja en su rostro a medida que crecen en ella la ira y el furor. El horror con el que habla la Nodriza es fruto del conocimiento que tiene de Medea, pues sabe bien de qué manera la ira se ha dibujado otras veces en su semblante, y nos avisa de que la cólera de ahora es mucho mayor, y las consecuencias, por tanto, de una dimensión atroz. En la película se suprime gran parte de la narración de este monólogo. Esta apuesta desde el punto de vista cinematográfico, es más interesante, pues nos permite asistir a la transformación del personaje a través del trabajo actoral realizado por Esperanza Roy. Durante la escena siguiente la Nodriza intentará en vano calmar a Medea, aunque su intervención en este acto es mucho menor, pues cuando habla lo hace en el aparte. A medida que Medea cobra fuerza, ella pierde su influencia y se atreve cada vez menos a aconsejarla. La distancia entre ellas es total. Para Medea su amor y su odio son en realidad una sola energía y todo el proceso de transformación que está sufriendo estará encaminado a transformar la energía que una vez fue amor en un odio de igual intensidad.

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 46 y 47.

431-578. JASÓN-MEDEA. Jasón trata de justificar su comportamiento con Medea. Ésta lo increpa y le ruega que vuelva con ella. Ante la negativa de aquél, Medea le pide despedirse de sus hijos y se dispone a la venganza. Jasón se marcha. Medea se reafirma en su propósito, solicita la ayuda de la Nodriz y manifiesta su plan<sup>44</sup>.

JASÓN: «[Aparte]Estoy decidido a hacer frente con ruegos a su ira. Ahí está. En cuanto me ha visto se ha exaltado aún más. Está loca. Lleva el odio por delante. Todo su dolor se refleja en su rostro. [...]

MEDEA: Huyo Jasón, huyo. Y no es nuevo esto de cambiar de domicilio. Lo nuevo es el motivo de la huida. Por ti solía huir antes”. “Cuantos caminos fui abriendo para ti, los fui cerrando para mí. [...] De aquellas riquezas arrancadas de países lejanos, [...] nada me llevé en mi destierro; ante ti nada valió, ni mi patria, ni mi padre, ni mi hermano, ni mi honra: con esta dote me casé. Devuelve a la que huye lo que es suyo.

JASÓN: Creonte encolerizado te quería aniquilar, pero vencido por mis lágrimas te ha concedido el exilio. [...] ¿Qué crimen puedes tu echarme en cara a mí?

MEDEA: Tuyos, tuyos son mis crímenes: el que recibe el provecho del crimen, ése es el que lo ha cometido.

JASÓN: Odiosa es una vida que da vergüenza haberla recibido<sup>45</sup> [...] Cálmate, por tus hijos.

MEDEA: Reniego de ellos, renuncio a ellos, no los reconozco. [...] ¿Va a dar Creúsa hermanos a unos hijos míos?

JASÓN: Sí; ella, la reina, va a dar hermanos a los hijos de unos exiliados; ella, la poderosa, a unos desdichados.

MEDEA: Que no llegue nunca para esos desgraciados un día tan malo como para mezclar una prole vergonzosa con una prole ilustre: [...]

JASÓN: Si alguna cosa del palacio de mi suegro puede aliviar tu destierro, pídelo.

MEDEA: Que se me permita tan sólo tener como compañeros de destierro a mis hijos para derramar mis lágrimas sobre su regazo. A ti te esperan nuevos hijos.

JASÓN: Me gustaría acceder a tus ruegos, lo confieso. El amor de padre me lo impide. Ellos son mi razón de vivir. [...] Antes de que se me prive de ellos preferiría quedarme sin respiración, sin miembros, sin luz.

MEDEA: ¿Así ama a sus hijos? Muy bien, ya está cogido. Se ha visto su punto vulnerable»

*Modificaciones en los personajes de Jasón y Medea dentro del guión cinematográfico en relación con la obra de Séneca*

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 49-57.

<sup>45</sup> «El desagradecido se tortura y se roe: odia y disminuye los favores recibidos porque tiene que pagarlos, pero dilata y exagera las injurias. ¿Y qué cosa más miserable que aquel hombre sobre el cual resbalan los beneficios y se aferran las injurias?». Séneca, *Cartas a Lucilio*, ed. cit., vol. II, p.12.

«Donde reina el amor no existe voluntad de poder, y donde el poder tiene la primacía, ahí falta el amor. Uno es la sombra del otro. Para quien posea el punto de vista del amor, su opuesto compensador será la voluntad de poder. Pero para quien afirma el poder, su compensación será el Eros. Visto desde la posición unilateral del enfoque de la consciencia, *la sombra es una parte de la personalidad de menor valor y por tanto se la reprime con intensa resistencia*. Pero lo reprimido debe volverse consciente, de manera tal que surja una tensión de opuestos, sin la cual no es posible que el movimiento continúe. La consciencia se encuentra de alguna forma arriba, la sombra abajo, y debido a que lo alto siempre tiende a lo profundo y lo caliente a lo frío, de igual modo toda consciencia busca, acaso sin intuirlo, su opuesto inconsciente, sin el cual está condenada a quedar estancada, arramblada o lignificada. Únicamente en el opuesto se enciende la vida»

Carl Gustav Jung [OC 7, 78]

Con respecto a este primer encuentro entre Jasón y Medea, dentro de la película, en el guión de este diálogo, tenemos que destacar dos aspectos diferenciadores en relación a la obra de Séneca. La primera de estas modificaciones se refiere a la supresión del monólogo interior de Jasón con el que da comienzo esta escena en Séneca, en el que se culpabiliza por haberse visto obligado a traicionar a Medea; se declara infiel a pesar suyo y justifica<sup>46</sup> su acción por el miedo a que sus hijos y él mismo sean asesinados si no accede a contraer matrimonio con Creúsa. Nos presenta Séneca en este monólogo a un Jasón rebosante de cualidades, en cuyo perfil se dibuja un hombre inocente, honesto, altruista y cansado de soportar el peso trágico de crímenes no cometidos; es la imagen de un padre amoroso, un marido torturado por una infidelidad no deseada y a la que se ha visto obligado, coaccionado incluso. Con la actitud humilde del verdugo que se ha autoproclamado víctima ante sí mismo y ante el mundo, Jasón se prepara durante este monólogo previo al encuentro con Medea. Y dado que no conoce su verdadera esencia, tampoco la teme, lo que le induce a pensar que a pesar de lo indómito de su carácter logrará convencerla, puesto que la prioridad para ella serán sus hijos.

JASÓN: «Si hubiese querido guardar a mi esposa la fidelidad que ella merecía, habría tenido que ofrecer mi cabeza a la muerte; si no quería morir, tenía que perder este desgraciado su fidelidad. No ha sido el miedo el que ha vencido a la fidelidad, sino la inquietud de mi amor de padre; pues a la matanza de los padres seguiría la de sus hijos. [...] Es más, incluso ella, que es de corazón altanero y no se somete a yugo, creo que prefiere salvar a sus hijos antes que a su matrimonio. Estoy decidido a hacer frente con ruegos a su ira. Ahí está; en cuanto me ha visto, se ha exaltado, está loca, lleva el odio por delante: todo su dolor se refleja en su rostro»<sup>47</sup>

<sup>46</sup> La ironía y cinismo de Jasón en Eurípides no son tan evidentes en Séneca.

<sup>47</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., Acto tercero, p. 49.

En la película, por el contrario, el guión de esta escena entre Jasón y Medea comienza al final del anterior monólogo, cuando Jasón dice: *«estoy decidido a hacer frente con ruegos a su ira. Abí está; en cuanto me ha visto, se ha exaltado, está loca, lleva el odio por delante: todo su dolor se refleja en su rostro»*<sup>48</sup>. Vemos ya desde el principio a un Jasón orgulloso, sin culpa y lleno de odio hacia Medea. Una propuesta del director que acentúa su posicionamiento del lado de Medea, desmarcándose así de Séneca, cuyas simpatías se hallan más próximas a Jasón. Hay que añadir, además, una segunda modificación esencial dentro del guión, que se refiere a la apuesta de Javier Aguirre por una Medea cuyo carácter es más emocional que en Séneca: al principio su actitud es irónica, a continuación se lamenta de la terrible injusticia de la que está siendo víctima y de su condición de extranjera, enseguida aparece un tremendo dolor cuando recuerda lo mucho que ha amado a Jasón y todo lo que ha sacrificado por él. Su dolor se manifiesta una vez más cuando comprende que sus hijos le serán arrebatados y que Creúsa dará hijos nuevos a Jasón. Este giro en el carácter de Jasón y Medea en la película cambia significativamente la relación entre los personajes con respecto a la obra de Séneca, de donde resulta que la emocionalidad de Medea y la soberbia de Jasón en la película durante esta escena nos recuerdan, por lo que a este rasgo de carácter se refiere, a los personajes contruidos por Eurípides. De hecho, el director elimina el momento en el que Medea propone a Jasón que huyan juntos, puesto que en este contexto no tendría demasiado sentido: una vez alcanzado este nivel de rencor en la pareja ya no hay vuelta atrás: a partir de aquí solo podrán avanzar hacia una mayor violencia y destrucción recíprocas. Este giro en el guión resta profundidad y contradicción a los personajes, impidiéndoles transitar por diferentes estados. La fuerza y energía con la que Medea habla arrastran a Jasón, que rápidamente se suma a ésta violencia, empezando el cruce de acusaciones entre ellos. La tensión es insoportable y el conflicto de intereses irresoluble. Entre Jasón y Medea aparecerá un nuevo elemento de conflicto y tal vez el más importante: los hijos.

En cuanto al conflicto planteado en esta escena, podemos decir que este tratamiento unidireccional de los personajes consigue el efecto seguramente buscado por Séneca de radicalizar el conflicto dramático hasta el límite: acentuar por un lado la bondad e inocencia de Jasón, y dejar constancia que en la maldad de la heroína no hay espacio para fisuras, dudas o contradicciones que hagan peligrar la esencia misma de su mal. La rigidez del planteamiento de esta escena nos sitúa en la antesala de la catástrofe, en la que ya podemos sentir este límite desollador en su máximo grado de tensión por la violencia

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 50.

animal que se desprende. El conflicto de intereses entre los dos personajes es irresoluble desde el punto de vista de una doctrina estoica. Este conflicto escapa de hecho a cualquier sistema teórico. Aunque el conflicto planteado por Séneca no escapa en su totalidad a lo racional o filosófico, sí manifiesta la imposibilidad de ubicarlo en un postulado doctrinal sistematizado concreto. Estamos en otro terreno: el de la tragedia. Ésta se rige por sus propias reglas y aporta sus propias soluciones: de hecho sucede que, una vez tensado el arco y llevado a su máxima curvatura, sólo habrá cabida para una solución: la trágica. La resolución del conflicto dentro de esta escena vendrá dada por la materialización mental del filicidio en el personaje de Medea, que el director resuelve visualmente con un primerísimo plano de sus ojos y una voz en off intradieética como pensamiento íntimo o monólogo interior del personaje:

MEDEA: «¿Así ama a sus hijos? Muy bien, ya está cogido. Se ha visto su punto vulnerable»<sup>49</sup>

Medea cobrará más fuerza aún en su propósito. El siguiente paso será ejecutar su plan:

MEDEA: «[...]Tengo un manto, regalo del cielo y orgullo de mi casa y de mi reino, también tengo un collar de oro trenzado y para el pelo una diadema realzada con el brillo de piedras preciosas[...] Que mis hijos lleven a la novia de mi parte estos regalos, pero después de haberlos untado e impregnado de funestos hechizos»<sup>50</sup>

#### Capítulo 4: *Medea 2 Ballet*

579-699. ESTÁSIMO 1º. El coro canta la violencia de una mujer abandonada (Medea). Suplica a los dioses que no castiguen a Jasón; ya han pagado bien su osadía los demás argonautas.<sup>51</sup>

El Coro se ejecuta como una coreografía con Medea vestida de rojo y dos bailarines vestidos de verde y blanco respectivamente, los dos son Jasón. Medea baila enamorada con el primero, del que recibe ternura, amor y protección. Luego baila con el segundo, que la trata de forma brusca y al que ella increpa. Ambos son Jasón y representan respectivamente el amor y el odio que Medea siente. Baila con uno y luego se deja caer en brazos del otro. Oscila el cuerpo de Medea en una danza como lo hace su mente entre el amor y el odio.

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 58 y 63.

Como fondo vemos la proyección de un mar turbulento y una lluvia catárquica cae sobre Medea.

## Capítulo 5: *Medea 1- Texto*

### Acto cuarto (catástrofe)

670-848. NODRIZA-MEDEA. 670-739: monólogo de la nodriza en el que narra horrorizada los planes y preparativos de Medea. 740-848: Encantamientos de Medea. 1º) Invoca a los Infiernos y a Hécate. 2º) Poder de Medea para subvertir las leyes de la naturaleza bajo la protección de Hécate. 3º) Ofrendas de Medea a Hécate. 4º) Aparece Hécate en forma de lúgubre luna; descripción del ritual ante el altar de Hécate; referencia a Jasón; descripción del veneno preparado para Creúsa; Hécate asiente y promete el éxito a Medea. Medea hace venir a sus hijos y envía a través de ellos su regalo a Creúsa.

En primer lugar asistimos al monólogo de la Nodriza en el que narra horrorizada los planes y preparativos de Medea. Encantamientos de Medea. Medea hace venir a sus hijos y envía a través de ellos su regalo a Creúsa.

NODRIZA: «Pavor siente mi alma, horror, una gran catástrofe se avecina. Es espantoso como crece su angustia y se inflama a sí misma y recobra la violencia de antaño. Yo la he visto delirar muchas veces y arrastrar hacia sí el cielo arremetiendo contra los dioses. Pero más grande es ahora la monstruosidad que prepara. [...] Todo aquello que durante mucho tiempo incluso ella había temido, lo saca a la luz. Y despliega un tropel de maleficios, cosas arcanas, secretas, ocultas.[...] Y después que hubo invocado al linaje de las serpientes. [...] Toma las mortíferas hierbas y exprime la ponzoña de las serpientes y las mezcla también con aves siniestras. [...] Escuchad, se la oye como enloquecida y recitando fórmulas mágicas. El universo se estremece cuando empieza a hablar»<sup>52</sup>

Vemos a Medea II en una danza ritual como extranjera vestida de rojo realizando sus hechizos y conjuros. La imagen ralentizada y las proyecciones con figuras de un sol ondulante y sinuoso como fondo de pantalla, unidas a un canto masculino de lamento, confieren a la escena un halo mágico y un poder casi hipnótico. Imágenes intercaladas de la Nodriza protegiendo a los niños.

MEDEA: «Yo os conjuro, tropel de sombras silenciosas, y también a vosotros, dioses funerarios [...] Por ti como una Ménade mis brazos voy a herir con sagrado cuchillo. [...] Añade tu vigor a mis venenos, Hécate, y conserva las semillas de la llama ocultos en mis

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 64 y 67.

dones, derrítanse los miembros, echen humo los huesos y la recién casada con el cabello ardiente supere a las antorchas de su boda»<sup>53</sup>

En la escena, una Medea entre sombras sobre un fondo negro, con una cinta en la frente que representa la muerte que está a punto de llegar, plena de poder realiza su ritual invocando a Hécate, diosa de los infiernos. La brujería, que ya era desde el primer acto un rasgo esencial al personaje, se convertirá a partir de ahora en su única definición posible. La Medea bruja hará desaparecer a la madre, esposa, hija... Ahora Medea sólo se define por ser Medea: la semidiosa dotada de poderes mágicos.

### *Sobre el tratamiento negativo que otorga Séneca a los poderes de Medea como bruja*

En su relación con el mundo sobrenatural, Séneca, como dramaturgo, decide que Medea establezca contacto únicamente con dioses y criaturas que habitan el inframundo, haciendo apenas una breve alusión al contacto que ésta establece con Apolo, cuando durante su invocación Medea recuerda que en sus profecías le era necesario oír el temblor del trípode del oráculo de Apolo en Delfos para saber que sus ruegos habían sido atendidos:

MEDEA: «Tú ya has sonado, altar; yo reconozco el temblor de mi trípode cuando la diosa asiente»<sup>54</sup>

Eurípides, por el contrario, no confiere un carácter negativo a los poderes mágicos de Medea, en la cual su sabiduría o locura tiene un carácter profético, lo que explica la inclusión dentro de la obra de la escena con Egeo, donde Medea hace gala de este poder adivinatorio de carácter positivo en relación al Oráculo de Delfos. Toma Eurípides como rasgo esencial que caracteriza al personaje una de las cuatro especies de locura –la profética–, catalogadas por Platón en *Fedro*: «digamos, para concluir, que, si bien una investigación de los orígenes de la sabiduría en la Grecia arcaica nos conduce en dirección del oráculo delfico, de la significación compleja del dios Apolo, la «manía» se nos presenta como todavía más primordial, como fondo del fenómeno de la adivinación. La locura es la matriz de la sabiduría. Si fuera una verdad simple el que la locura es un mal, se diría eso con razón. Pero el caso es que los bienes mayores se nos originan por locura, otorgada ciertamente por divina donación»<sup>55</sup>. En este mismo sentido Nietzsche nos aclara: «Apolo,

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 68 y 74.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>55</sup> En su elogio de la locura, Platón desarrolla en *Fedro* cuatro especies de locura: la profética, la mistérica, la poética y la erótica. Platón, *Fedro*, Luis Gil (trad.), Barcelona, Editorial Labor, 1983, p. 309.

en cuanto divinidad ética, exige medida a los suyos, y, para poder mantenerla, conocimiento de sí mismo. Y así, la exigencia del “conócete a ti mismo” y de “ ¡no demasiado!” marcha paralela a la necesidad estética de la belleza, mientras que la autopresunción y la desmesura fueron refutadas como los demonios propiamente hostiles, peculiares de la esfera no apolínea, la edad de los Titanes, y del mundo extra-apolíneo, es decir, el mundo de los bárbaros»<sup>56</sup>.

No ocurre lo mismo en Séneca, dado que el autor sólo se refiere a los poderes como adivina de Medea en cuanto negativos; su poder, aunque inmenso, es devastador. Otorga Séneca a Medea una sabiduría de carácter eminentemente destructivo asociada a una locura igualmente juzgada como nefasta, de tinte erótico y siniestro, propia de una ménade enamorada. Este tratamiento negativista y sesgado de la sabiduría detenida por el personaje permite a Séneca radicalizar la maldad de Medea tomando la parte por el todo. Así cuando como maga se relaciona únicamente con el mundo de las sombras, la significación de su poder queda pervertida al acotarse la esfera de su acción a las entidades que habitan el Hades, lo que automáticamente le otorga una crueldad destructora cercana, si no coincidente con el nihilismo más transgresor.

MEDEA: [A la nodriza] «Mis ruegos han sido oídos, tres veces un lamento, la audaz Hécate ha dado y de su antorcha ha hecho brotar la llama. Todo el poder de mis hechizos ha alcanzado su objetivo; llama a mis hijos y haz llegar a manos de ellos estos preciosos dones a la novia»<sup>57</sup>

A esta cualidad del carácter del personaje negativa y aniquiladora, Séneca añade además un juicio moral de rigor implacable, lo que nos deja poco lugar para sutilezas, consideraciones previas o miradas no sesgadas del personaje. Parece que el horizonte que pretende alcanzar el autor no se desviara en ningún momento de un claro intento por conseguir que el lector –público– establezca su propio juicio moral condenatorio, y para ello no dudará en manipular el recorrido de los diferentes nudos argumentales. Séneca escoge cuidadosamente, ya sea anulando, simplificando o, según convenga, ampliando aquellos rasgos del personaje que le ayuden a lograr su propósito; reinventando mediante esta técnica el mito. Se hace imposible bajo estas premisas no condenar a la heroína. En este intento late una perversión inherente en cuanto se pretende forzar de manera violenta la unión entre tragedia y moral, lo que incomoda de forma ostensible. Estamos ante un

<sup>56</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Andrés Sánchez Pascual (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 58.

<sup>57</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., Acto cuarto, p. 74.



experimento dramático teatral consistente en aplicar una nueva y radical significación moral al «hecho de matar». A partir de este tratamiento, derivarán para el personaje conceptos como el de responsabilidad, juicio moral, e incluso el concepto de culpa tan próximo al cristianismo; convirtiéndose éstos en los únicos significantes del crimen, cuyo lógico resultante encontrará su epígono en la creación de un personaje monstruo. Lo exitoso del experimento, desde el punto de vista teatral, no escapa sin embargo, al hecho de que la naturaleza misma de la tragedia se aparte del juicio entendido como dogma moralizante. Sobre el carácter negativo otorgado a las cualidades mágicas femeninas nos dice Simone de Beauvoir que «la mujer está consagrada a la magia. La magia, decía Alain, es el espíritu que se arrastra por las cosas; una acción es mágica cuando, en lugar de haber sido producida por un agente, emana de una pasividad; precisamente los hombres siempre vieron a la mujer como la inmanencia de lo dado; si produce cosechas e hijos no es por un acto de su voluntad; no es sujeto, trascendencia, potencia creadora, sino un objeto cargado de fluidos. En las sociedades en las que el hombre adora estos misterios, la mujer, a causa de estas virtudes, está asociada al culto y se la venera como sacerdotisa; pero cuando el hombre lucha para hacer triunfar la sociedad sobre la naturaleza, la razón sobre la vida, la voluntad sobre las cosas inertes, entonces se ve a la mujer como bruja. Es conocida la diferencia que existe entre el sacerdote y el mago: el primero domina y dirige las fuerzas que ha controlado de acuerdo con los dioses y las leyes, en bien de la comunidad, en nombre de todos sus miembros; el mago opera al margen de la sociedad, contra los dioses y la leyes; siguiendo sus propias pasiones. [...] La maga perversa alza la pasión contra el deber, el momento presente contra la unidad del tiempo, retiene al viajero lejos de su hogar, derrama el olvido»<sup>58</sup>.

## Capítulo 5: *Medea 2 Ballet*

849-878. ESTÁSIMO 2º. El coro se muestra horrorizado ante el furor de Medea y desea que se vaya pronto de Grecia y termine cuanto antes ese día<sup>59</sup>.

Baile entre Jasón y Creúsa, la novia vestida de blanco, lleva la corona puesta. La función de este coro es narrar ese episodio nuevo (la boda) y marcar dos “escenarios”: por un lado, el de Medea (invocando a la muerte); por otro, el de los novios (que representan la nueva vida que empieza).

<sup>58</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, Alicia Martorell (trad.), Madrid, Ediciones Cátedra, 2013, p. 253.

<sup>59</sup> Séneca, *Medea*, ed.cit., Acto cuarto, pp. 74 y 75.

## Capítulo 6: *Medea 1- Texto*

### Acto quinto (epílogo)

879-1027. MENSAJERO-CORO-MEDEA-JASÓN. El Mensajero narra cómo han perecido Creúsa y su padre y todo el palacio con el regalo de Medea. La nodriza insta a Medea a que huya. Medea mata a uno de sus hijos y huye con el otro y con el cadáver del primero al tejado de la casa. Aparece Jasón con soldados para vengarse de Medea. Ésta lo increpa con jactancia desde el tejado. Luego mata al segundo hijo y huye por los aires en un carro alado tirado por dragones.

MENSAJERO: «Todo se ha perdido. Se ha venido abajo la soberanía del reino. Creúsa y Creonte, hija y padre yacen mezcladas sus cenizas. Han caído en la trampa de Medea. Un fuego voraz se extiende con furia por todos los lugares de palacio, como si obedeciera una orden: el edificio entero se ha derrumbado ya. Se teme por la ciudad»<sup>60</sup>



El mensajero cuenta lo ocurrido como monólogo a cámara, es decir, hablando a público, en lo que sería el efecto equivalente en teatro de «romper la cuarta pared». Rememora de forma épica el recuerdo que guarda de lo ocurrido con una cadencia poética y desde el asombro, el miedo y la extrañeza que le produce no entender lo acontecido, como si evocara un sueño, algo de naturaleza tan extraordinaria que en realidad no ha sucedido.

## Capítulo 6: *Medea 2 Ballet*

Imágenes intercaladas de la Nodriza protegiendo a los niños bajo su manto. Medea, en una danza ritual vestida de rojo, se aproxima hasta ellos, se los arrebató y los apuñala. Medea

<sup>60</sup> *Ibidem*, pp. 76 y 77.

vestida de negro sobre proyecciones con imágenes superpuestas de llamas al fondo: la transformación ya es completa: Medea es Medea. Completamente enloquecida, transformada en ménade, desde este estado comienza su monólogo.

MEDEA: «¿Por qué pierdes aliento, alma mía? Prosigue el éxito de tu impulso. Esa parte de tu venganza de que ya estás gozando, ¿qué significa? Amor sientes aún insensata, si te es suficiente dejar viudo a Jasón. Busca un tipo de castigo inusitado y prepárate a ti misma en este sentido [...] Ahora soy Medea: mis dotes naturales han ido creciendo con los males. [...] Algo atroz ha decidido mi alma en su interior y aún no se atreve a confesárselo a sí misma. [...] He decidido esta forma de castigo y lo he decidido con razón<sup>61</sup>: el crimen extremo hay que prepararlo haciendo acopio de valor: hijos, antaño míos, pagad vosotros el castigo por los crímenes de vuestros padres.[...] El horror ha empezado a golpear mi corazón. Mis miembros están rígidos de escalofrío y mi pecho se ha puesto a temblar. ¿Derramar yo la sangre de mis propios hijos y de mi propia prole? Piénsalo mejor, ¡oh insensata locura! ¿Por qué vacilas, alma mía? ¿Por qué riegan mi rostro las lágrimas y envuelta en contradicciones me lleva en un sentido la ira y en otro el amor? [...] ¡Cede al cariño resentimiento!»<sup>62</sup>

La noticia del mensajero no sorprende a Medea, que ya estaba segura del éxito de sus conjuros. La primera parte de su venganza ya está cumplida: sin embargo queda por cumplir la gran venganza. Y es aquí donde la contradicción de «carácter humano» sugerida ya desde el Acto primero, y que reaparece también en el Acto segundo cuando dice: *¡mejor, ay, habla mejor, loco dolor!*<sup>63</sup>, recorriendo la línea de pensamiento del personaje a lo largo de toda la obra, alcanza una dimensión desgarradora. El dolor la ciega, por eso busca un objeto que introduzca orden al caos y le permita ejecutar su acción de manera certera. Medea se esfuerza por introducir la racionalidad dentro de la máxima irracionalidad. La máxima tensión interna del personaje se establece en este momento en el que debe buscar ese objeto: «*busca un objeto, dolor*»<sup>64</sup>. El dolor la arrastra camino de la pasión y de un sufrimiento baldío en el que ella es la única perjudicada, por lo que al buscar un objeto persigue también como objetivo organizar su mente respecto a un fin. Deberá encontrar e introducir de manera racional un elemento cuya fuerza haga factible la ejecución del filicidio, y éste será la ira:

MEDEA: «¡Ira, por donde tú me llevas, yo te sigo!»<sup>65</sup>

<sup>61</sup> La decisión de Medea es racional y largamente calculada. Séneca introduce la razón en la irracionalidad de la pasión trágica.

<sup>62</sup> *Ibidem*, pp. 77 y 78 y 79.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 80.

Esta búsqueda, que es lo que confiere en Séneca un carácter más racional al personaje, no aparece recogida en el guión cinematográfico. Cuando Aguirre elimina la alusión al dolor contribuye a reducir la racionalidad del personaje: su Medea es una mujer más emocional, en su interior no se establece una lucha entre razón y pasión, sino entre emociones de diferente signo enfrentadas entre sí, aunque el director no elimina totalmente la racionalidad del personaje, como cuando el guión cinematográfico recoge:

MEDEA: «He decidido esta forma de castigo y lo he decidido con razón»<sup>66</sup>

A través de esta «acción» Medea logrará subvertir el estado de la realidad, trasladar su padecer a la persona contra la que actúa. Ella recuperará su virginidad y todo cuanto le fue arrebatado. En la película la escena del crimen se resolverá con una lluvia real y un fondo de pantalla en llamas. Medea comienza a alucinar viendo cómo su hermano avanza hacia ella.

MEDEA: «¿De dónde es esa sombra que avanza vacilante con los miembros dispersos? ¡Es mi hermano! [...] Déjame a mí por mi cuenta y sírvete, hermano mío, de esta mano que ha empuñado la espada... [mata a uno de sus hijos mientras Jasón la contempla.] [Desde el tejado.] Ahora, ahora he recobrado el cetro, [...] Ha vuelto a mí mi reino, la virginidad que me robaron ha vuelto a mí. Un inmenso placer me penetra a pesar mío y mirad cómo va aumentando»<sup>67</sup>

MEDEA-JASÓN: Aparece Medea con sus hijos, completamente vestida de negro, en una escena en la que se mantiene la imagen del fuego como fondo y se añade una lluvia real purificadora sobre el personaje como elemento de liberación. El hecho de que el director haya asignado a Medea un carácter más emocional nos lleva a pensar que esta lluvia es catártica y liberadora como lo sería en Eurípides. Finalmente ejecuta el crimen: Medea mata a sus dos hijos ante la mirada de Jasón en un estado de éxtasis enloquecido y alucinatorio, en lo que podríamos denominar una redoblada crueldad dentro de la película, puesto que en el texto de Séneca cuando Jasón llega Medea ya ha matado a uno de sus hijos y mata al segundo ante la mirada impotente de Jasón. Un gran placer recorre todo su cuerpo una vez ha matado a sus hijos y observa el dolor en el rostro de Jasón: entonces le increpa para que la mire. El castigo para Jasón es inmediato. La recompensa para Medea también lo es, la vemos entrar en éxtasis, un inmenso placer la recorre, la virginidad vuelve a ella, el daño ha sido reparado y ella queda liberada. «En la Biblia, las víctimas no son culpables, sino

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>67</sup> *Ibidem*, pp. 80 y 81.

inocentes, y no hay excusa para los verdugos que tratan de levantar, ellos mismos, la justificación de su asesinato sobre la culpabilidad de la víctima, si es que esta misma no se reconoce como tal. Fuera del ámbito bíblico, en efecto, la víctima sobre la que se funda la cultura y la polis no tiene a quien clamar o una segunda y definitiva instancia a la que recurrir, y ha de aceptar el decreto de los dioses»<sup>68</sup>.



### Capítulo 6: *Medea 2 Ballet*

Se expresa con un nuevo baile de Medea vestida de rojo sobre un fondo blanco cuya función es purificadora. Nuevo baile de Medea II feliz con sus hijos. Medea I aparece vestida de rojo, arrebatada a los hijos y los mata. Medea corre ahora por la playa vestida de blanco, ya liberada. La obra de Séneca acaba con la maldición de Jasón: en cambio, Javier Aguirre ha querido llevar al límite el estado emocional de una Medea triunfante y la película termina con estas escalofriantes palabras:

MEDEA: «Mírame, ¿reconoces a tus hijos? ¿Reconoces a tu esposa?»<sup>69</sup>

Aludiendo a la «*hamartía*», el error —en términos aristotélicos— que cometió Jasón al no «conocer» con quién se casaba, no conocer en su esencia a Medea, quien, por fin, sí sabe quién es ella: «*voy a ser Medea, soy Medea*».

## 6. ESTRUCTURA DEL GUION CINEMATOGRAFICO CON RELACIÓN AL TEXTO LITERARIO

<sup>68</sup> Cfr. José Jiménez Lozano, *Los ojos del icono*, Salamanca, Caja Salamanca, 1988, p. 65.

<sup>69</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., p. 84.

El Capítulo 1 de la película se estructura en dos partes que no aparecen en el texto dramático. La primera es una introducción añadida como contenido dramático a través del cual se presenta la película y a los actores que participaran en *Medea I-Texto*. La segunda parte se trata de un contenido televisivo añadido como documental, a partir del cual se hará la presentación de los actores que van a representar *Medea II Ballet*, a lo que se añadirá una secuencia con imágenes de Medea rodadas en Grecia.

En los Capítulos 2, 3, 4, 5 y 6, se sucederán de forma alternativa las intervenciones relativas a *Medea I Texto* y *Medea II Ballet*.

*Medea I Texto* corresponde en la película a las intervenciones de los personajes en Séneca.

*Medea II Ballet* corresponde en la película a la intervención de los coros en Séneca: sustituye los largos y difíciles parlamentos del coro original por un coro-ballet que interpreta el contenido de los coros por medio del baile y de la música.

## **7. MODIFICACIONES EN LA LINEA DE PENSAMIENTO DE LOS PERSONAJES Y SUS IMPLICACIONES**

Los personajes de *Medea 1 Texto* en la película de Javier Aguirre son los mismos personajes creados por Séneca en su obra. Lo son en cuanto a lo que expresan: el guión cinematográfico coincide prácticamente en su totalidad con el texto literario. Para que la identificación sea absoluta el director rueda en planos secuencia donde el tiempo cinematográfico es igual al tiempo literario. Por este motivo abordaremos el análisis de los personajes desde esta identificación, estableciendo un análisis comparativo entre la transcripción del guión cinematográfico y la del texto literario, tomando como referencia el punto de vista actoral, esto es, la investigación y análisis que el actor deberá emprender para la construcción del personaje. En la película la intervención del personaje del Coro en la obra de Séneca es sustituido por las danzas que ejecutan los actores de *Medea 2 Ballet*. En esta primera intervención el Coro es ejecutado por una danza entre los enamorados Jasón y Creúsa. Nos cuenta que la boda va a celebrarse. La música orquestal alegre y los instrumentos de viento evocan la felicidad de la pareja. Creúsa vestida de azul y Jasón de blanco danzan en un baile etéreo y amoroso muy alejado de la oscura pasión que consume a Medea. Al contrario que en Séneca, donde el coro está formado por ancianos varones que celebran la boda, siendo hostiles a Medea, el director utiliza los Coros a favor del personaje

de Medea, y tienen además otra función que es la de ayudarnos a entender el sufrimiento de Medea y su pasado, marcando la evolución del personaje.

## 8. ESCENOGRAFÍA

### *La ambientación escénica en la obra de Séneca y en la película de Javier Aguirre*

Séneca no nos da información acerca del lugar o lugares donde se desarrolla la obra, lo cual lejos de suponer una carencia, puede funcionar como estímulo que ponga a prueba la imaginación tanto del lector, como del director que emprenda su puesta en escena. Este vacío escénico y la falta de concreción espacial nos lleva a un espacio exterior deshabitado, similar al que Medea siente interiormente como exiliada. El lugar donde se desarrolla la obra podría ser una plaza en el Segundo Acto, cuando Medea oye los goznes de la puerta del palacio del Rey Creonte, pero también puede ser un campo abierto, un espacio desierto... Esta idea de ausencia la encontramos también en la escasez de elementos escenográficos que se presentan, excepto por los ungüentos y utensilios que Medea utiliza en sus rituales. La imposibilidad de aferrarse a lo «concreto», en cuanto realidad tangible visualmente representada, recorre también la casi totalidad de la película de Javier Aguirre. Los actores no se apoyan en ningún tipo de escenografía, tampoco se ubican físicamente en un lugar concreto. El único apoyo que encontramos es el de la palabra. El espacio escénico está creado con la imaginación de los actores como único recurso, de manera que es la sucesión de imágenes creadas por ellos a través del texto las que configuran el mundo propuesto por Séneca en su obra. La carencia de elementos escenográficos en la obra se concreta también dentro del Capítulo 1 con una escenografía potente aunque sencilla en cuanto a elementos descriptivos: se trata de la proyección del Coliseo Romano, lo cual nos sitúa en el tiempo del autor. Las imágenes están rodadas en Mérida, Bolonia (España) y en Atenas, Delfos, Cabo Sunion, Korinto (Grecia). Lo que sí utiliza Aguirre son numerosos elementos audiovisuales como proyecciones e imágenes digitalizadas, pero estas imágenes no contribuyen tanto a la creación de una escenografía «física» como a la representación del mundo interior de los personajes, así las imágenes hiperrealistas, rodadas en blanco y negro, son un recurso de gran importancia en la adaptación cinematográfica de la obra teatral, retrotrayéndonos con mayor facilidad a la época narrada por Séneca. En la adaptación cinematográfica de Javier Aguirre el lenguaje audiovisual y los recursos técnicos utilizados están ante todo al servicio del texto, contribuyendo con absoluta rotundidad a

contar el mundo vivo de los personajes, especialmente el de Medea y su evolución. Pero además tienen la función de evocar en la mente del espectador lo que no ocurre en escena, la «trans-escena».

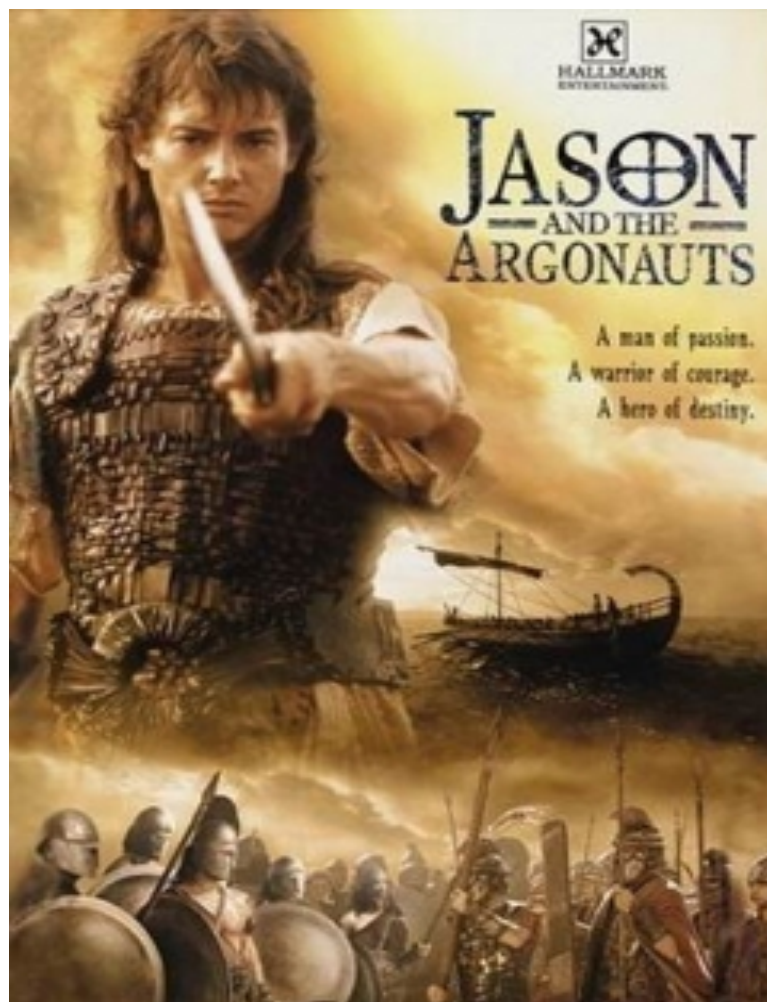
La obra de Séneca se define en cuanto a tensión dialéctica racional. Medea es la heroína trágica central de esta lucha, y como protagonista establece un único combate con el resto personajes, ella frente a todos. Lo vemos en el combate «a muerte» que mantiene con Jasón y con Creonte. La relación con su Nodriza aunque sin conflicto de intereses entre ambas, también se establece entre dos puntos de vista radicalmente opuestos. Además Séneca elimina el personaje del rey Egeo, único recurso y amparo que Eurípides sí ofrece a la heroína. En cuanto a los hijos, su presencia se manifiesta no como real, sino en cuanto son nombrados, hasta el Acto Quinto en el que son requeridos «físicamente» para su asesinato. Durante toda la obra Medea no tiene a nadie, su soledad es absoluta. A lo que se añade otro elemento esencial como es el de la rigidez extrema de la estructura de la obra, en la cual los personajes quedan atrapados, condicionando la intransigencia de sus pensamientos, la dureza de sus manifestaciones y la tensión inaguantable de los diálogos. A todo lo cual hay que añadir que Séneca trate de encontrar una solución racional a un conflicto trágico, estableciendo con precisión las reglas del juego dialéctico, aunque el contenido mismo de este juego escape al intento; en realidad ya sabemos que en el comienzo mismo de la tragedia se halla implícito el fin trágico por su inevitabilidad. Sin embargo durante toda la obra asistimos al discurso de personajes que tratan de evitar la tragedia, de «contenerla» a la manera estoica, y que como una única fuerza se oponen a Medea logrando un aparente triunfo, solo aparente. Lo que sí consigue Séneca es instrumentalizar este proceso. Así Medea cumple con su destino. En la película de Javier Aguirre hay un conocimiento personalísimo y muy profundo de la obra de Séneca y de sus posibilidades en cuanto material representable. Desde este brillante acercamiento y con una fidelidad absoluta al alma del texto original traduce el director Medea a un lenguaje fílmico íntimo y propio, con resultados espectaculares tanto por la actuación de los actores, como por la ambientación escénica y el efecto que provoca en el espectador. El director recrea el universo propuesto por Séneca con gran maestría, consiguiendo que transitemos por los diferentes estados emocionales por los que transitan sus personajes, y lo hacemos de forma desgarradora. La película logra que como espectadores no podamos mantener la distancia y nos convertimos en partícipes, cómplices de esta tragedia, en la que el dolor se nos hace, por momentos, insoportable.



### 3.5. ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS BASADAS EN EL POEMA ÉPICO *LAS ARGONÁUTICAS* DE APOLONIO DE RODAS

(1998 *Medea culpa*, Robert Bielak; 1998 *Guerreros míticos: Guardianes de la leyenda*, Mireille Chalvon; 1998 *Jasón y Medea en la Cólquide*. Mireille Chalvon; 2000 *Jasón y los argonautas*, Nick Willing)

*Jasón y los argonautas*



## 1. EL MITO DE JASÓN

*Jasón y los argonautas* es una miniserie de televisión rodada en dos capítulos cuya duración es de 173 minutos. Se estrenó en el año 2000 y está ambientada en la antigua Grecia, en el año 2000 antes de Cristo. Cuando Jasón tenía sólo tres años, la ciudad de Yolco es atacada por su tío, el tirano Pelias, que mata a su padre, el rey Eson, y se apodera del trono. Jasón consigue sobrevivir a la matanza y es trasladado lejos de Yolco. Veinte años más tarde se propone recuperar el reino de su padre. Cuando Pelias lo reconoce, lo condena a muerte. Para salvar la vida y hacer valer su derecho al trono, Jasón emprende una aventura sin precedentes: llevar a Yolco el mítico vellocino de oro. La película no relata la etapa corintia del mito recogida en la tragedia de Eurípides, sino el mito de Jasón y los argonautas en su búsqueda del Vellocino de oro. El primer capítulo de la serie estará dedicado al origen del mito de Jasón en Yolco, donde el héroe reclama a su tío Pelias el derecho a la sucesión al trono para más tarde emprender viaje a bordo de la nave Argo, cuya primera etapa de la travesía será la isla de Lemnos y arribar después a las costas de Tracia donde el adivino ciego de nombre Fineo les profetizará acerca de su viaje a la Cólquide, y que constituye la segunda parte de la película. La estructura del film se corresponde con la narración escrita por Apolonio de Rodas en *Las Argonáuticas*, donde después de un preludio de veintidos versos en el que se recoge una invocación divina y un breve esbozo del tema de la obra, siguen una serie de escenas que preceden al momento de partida de la nave y que contienen la elección de Jasón como jefe. A partir de aquí hasta el final del libro II se nos narra el viaje de ida con múltiples detenciones y peripecias, entre las que destacan la estancia en la isla de Lemnos que es recogida en la película. Otro episodio importante es la profecía de Fineo sobre los avatares que aguardan a los Argonautas en su peligroso paso por las simplégades hasta su ansiada llegada a la Cólquide. El libro III relatará el encuentro erótico entre Jasón y Medea, la pasión de ésta por el héroe y el robo del vellocino por parte de Jasón tras haber superado las terribles pruebas impuestas por el rey Eetes, gracias a la ayuda de Medea; en el libro IV se relatará la posterior huida de la pareja de la Cólquide, con su punto culminante: la muerte del hermano de Medea, Apsirto.

La película *Jasón y los argonautas*: ficha técnica

2000. JASÓN Y LOS ARGONAUTAS

FICHA TÉCNICA: *Dirección*: Nick Willing. *Guión*: Jean Bourne. *Música* The End Of The

*Quest:* Simon Boswell. *Producción:* RTL Televisión. *Producción de sonido:* David Croeler. *Directores Artísticos:* Gary Freeman, Dennis Desher y Mike Boone. Rodada en Turquía, en los Estudios Shepperton, Londres y Reino Unido.

FICHA ARTÍSTICA: London (Jasón), Jolene Blalock (Medea), Frank Langella (Laertes), Natasha Henstridge (Hipsípila), Derek Jacobi (Fineo) Olivia Williams (Hera) Angus Macfady (Zeus) Dennis Hopper (Pelias), Brian Thompson (Hercules), Adrian Lester (Orfeo) Ciarán HindsKing (Esón) Diana Kent (Polymele) David Calder (Argos) Olga Sosnovska (Atalanta) Tom Harper (Acasto) James Callis (Aspirto).

## PRIMERA PARTE:

### CANTO I

#### ESCENA 1

Las disputas entre Zeus y Hera son la causa de todo cuanto acontece en la película donde ambos dioses mueven con sus intrigas los hilos que tejen la trama de la historia: en las escena uno, dos y tres se narran los antecedentes del mito. El primer suceso tiene lugar cuando los soldados de Pelias entran en Yolco arrasando la ciudad. Zeus todopoderoso orquesta y alienta la rivalidad entre los hermanos: el rey Esón es destronado y muerto a manos de su propio hermano Pelias, el cual mientras le abraza le susurra al oído: *todo cuanto busco es mi destino, y mi destino es gobernar*, para acto seguido apuñalarle. En el momento en que se dispone a matar también a Jasón, un soldado de la guardia consigue sacarle de palacio a través de un pasadizo secreto, salvándole la vida.



Fotograma de *Jasón y los argonautas*

## ESCENA 2

Jasón se ha convertido ya en un apuesto joven de dieciocho años que despierta de una extraña pesadilla en la que ve el asesinato de su padre. Educado desde niño por el centauro Quirón, pregunta a éste por el significado de este sueño que le atormenta. Quirón le confiesa que se trata de un recuerdo oculto en su mente desde que era un niño: le dice además que, tras la muerte de su padre, la madre hubo de casarse contra su voluntad con su tío Pelias, y le da el emblema de la diosa Hera con el que su madre quiso protegerle.

## ESCENA 3

Jasón se dirige a Yolco dispuesto a reclamar el trono a su tío cuando en la orilla de un caudaloso río encuentra a una anciana que le dice: *joven extranjero, ¿querías ayudarme a cruzar estas impetuosas aguas?*, Jasón no lo duda y cogiendo en vilo a la anciana, cruza con ella el río. En el trayecto pierde una de sus sandalias, por lo que la anciana, una vez llegados sanos y salvos a la otra orilla, le recompensa haciéndole saber que el mayor deseo de Pelias es apoderarse del vellocino de oro con el que obtendrá juventud y poder eternos. La escena se corresponde con el comienzo del canto I que se inicia con la profecía de Apolo acerca del horrible futuro de Pelias, quien será abatido a manos de un joven de entre su gente con una sola sandalia. La diosa Hera, que no ha recibido honores de Pelias, se vengará de éste favoreciendo a Jasón en su empresa.

«En ti, Febo, tomando principio, traeré a la memoria hazanas de los hombres nacidos antaño, que por la boca del Ponto y a través de la Peñas Ciáneas, según el rey Pelias fuera el mandato, en pos del dorado vellón dirigieron la sólida Argo.

Pues tal vaticinio oyó Pelias: que en lo venidero horrible sino le aguarda, por consejos de ese hombre ser abatido al que viera de entre su gente con una sola sandalia. Y no mucho tiempo después, según tu profecía, Jasón, al pasar a pie las corrientes del Anauro en su crecida invernal, salvó una del fango, pero en cambio dejó en él su otra sandalia, atrapada en la corriente del río. Y llegó con prisas a casa de Pelias, a participar del banquete que en honor de su padre Posidón y demás divinidades éste celebraba, negando sus atenciones no obstante a Hera Pelasga. Y nada más verlo entendió y para él preparó la prueba de una travesía de penalidades sin cuento, para que en el mar o entre hombres extraños perdiera la ocasión de retorno»<sup>1</sup>

## ESCENA 4

---

<sup>1</sup> Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas, Canto I*, Máximo Briso Sánchez (trad.), Madrid, Editorial Cátedra, 2015, p. 39 y 40.

La profecía anuncia la llegada de Jasón a Yolco, protegido de los dioses. Jasón promete a Pelias conseguir el vellocino de oro a cambio de la vida de su madre.

#### ESCENA 5

Pelias encarga al carpintero Argo la construcción de una nave con la que Jasón viajará hasta el lugar donde se encuentra el Vellocino. Para el viaje, Jasón recluta a los mejores hombres: Hércules, Laertes: un pastor, y Orfeo: «dicen de él que encantaba en los montes los duros peñascos y las corrientes de los ríos con el son de sus cánticos»<sup>2</sup>. También les acompaña Atalanta, amiga de Jasón desde la infancia, y algunos hombres no tan buenos, como un borracho de nombre Mopso, a quien Apolo enseñara los presagios de las aves, y un ladrón. La elección de estos personajes confiere a la aventura un carácter regenerador y moral pues finalmente el viaje les convertirá en hombres ejemplares. La anciana vuelve a aparecer ante Jasón para aconsejarle que visite al cartógrafo Idas, pues él le mostrará el camino hacia el vellocino: «y los hijos de Afareo, Linceo y el violento Idas, marcharon desde Arene, el uno y el otro en su gran vigor confiados. Linceo también destacaba por sus ojos los más penetrantes, si es la fama veraz de que el varón aquel veía sin esfuerzo hasta allá en lo hondo debajo de la tierra»<sup>3</sup>. La anciana es en realidad la diosa Hera que, celosa de Zeus, quiere a su vez encelar al dios, por lo que ayuda a Jasón llevada por la hermosura del héroe. Zeus se enfurece haciendo estallar el cielo y poniendo pruebas a los argonautas que no podrán superar.

«De la nave ya los cantores de antaño celebran aún cómo Argos la construyó según las instrucciones de Atena. Y yo ahora, la estirpe y el nombre podría decir de los héroes y sus pasos por el largor de la mar y cuantas empresas llevaron a cabo en su viaje errabundo. ¡Que las Musas sean inspiradoras del canto!»<sup>4</sup>

#### ESCENA 6

Idas enseña a Jasón la constelación impresa en la carta de navegación astral: el camino hacia una isla en la costa del Bósforo en la que encontrará al profeta Fineo que les dirá como llegar hasta el Vellocino. Zetes, hijo de Idas, le acompaña.

«¡Señor Zeus!, ¿cuál es el propósito de Pelias? ¿Adónde arroja tan gran hueste de héroes fuera de la tierra Panaquea?. Les bastaría un solo día para arrasarlo con fuego funesto la casa

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 40.

de Eetes, si no les cede de grado el vellón. Pero no pueden evitar el camino, y los trabajos en su ruta son insuperables.” Así se decía de un lado a otro a través de la ciudad. Y las mujeres sin cesar alzaban sus brazos al cielo, a los inmortales, suplicando les dieran consumir el retorno de un modo grato a sus ánimos.»<sup>5</sup>

#### ESCENA 7

Hércules hace zarpar la nave con la sola fuerza de sus brazos: «luego empearon el vigor de sus piernas, forzando la marcha adelante. Y la Argo del Pelió los seguía a toda prisa, y ellos de cada lado gritaban al avanzar impetuosos. Bajo el roce de la recia quilla gemían los rodillos y en torno suyo por obra de tal peso fluía oscura humareda. El navío se deslizó mar adentro y ellos tirando hacia atrás de los cables lo sujetaron en su avance, ajustaron en torno a los escálamos los remos y pusieron a bordo el mástil, las velas bien confeccionadas y los víveres»<sup>6</sup>. Orfeo acompaña con su música el remar de la tripulación cuando descubren que el hijo del rey Pelias viaja en la nave como polizón, los argonautas se abalanzan sobre él, quieren matarle, pero Jasón lo impide. La película le presenta como un héroe valeroso y un líder justo. En la siguiente secuencia Medea profetiza que una nave llegará a la Cólquide. La vemos sonreír en sueños, complacida con la imagen de Jasón. Medea: *Ese joven tiene un hermoso rostro.*

#### ESCENA 8

Zeus manda vientos y neblinas que les hacen perder el rumbo. Zetes: *Es como si los dioses hubiesen colocado un velo sobre nuestros ojos.* Cuando por fin reaccionan descubren que se hallan encima de unas enormes rocas. En realidad, están sobre Poseidón, que se despierta, y al incorporarse sobre las aguas provoca tal oleaje que hace naufragar a la nave Argo. Poseidón furioso bate las aguas: Zeus se divierte: Hera le recrimina y le ordena que pare, tratando de proteger a los argonautas. Zeus increpa celoso a su esposa con estas palabras: *ese muchacho preferiría dormir con una prostituta antes que honrarte.* Hera: *No le juzgues según nuestros principios.*

#### ESCENA 9

El primer lugar al que llegan Jasón y los argonautas es Lemnos: una isla habitada sólo por mujeres.

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>6</sup> *Ibidem*, 53 y 54.



«Allí a la vez la ciudadanía toda por el acto criminal de las mujeres había sido sin piedad abatida el año anterior. Fue el caso que los varones, llevados del odio, repudiaron a sus legítimas esposas, y en cambio tenían una ruda pasión por unas cautivas que ellos trajeron de la tierra de enfrente de sus saqueos de Tracia, luego de que los acosara la cólera terrible de Cipris por no haberle dado parte por largo tiempo en los debidos honores. ¡Oh desdichadas mujeres, con sus celos lamentablemente insaciables!, no sólo destruyeron, junto con aquéllas, a sus propios esposos al lado de su lechos, sino por igual a toda la estirpe viril, para no tener que responder en adelante de su amargo crimen»<sup>7</sup>

La reina Hipsípila recibe a Jasón como anfitriona complaciente. Hipsípila: *En esta época el jardín está precioso. Un jardín debe tener un aspecto silvestre, debe ser fértil, debe transmitir la fuerza de la creación. Bebamos vino, hecho con mis propias uvas, añejo y joven, se puede sentir la tierra en él, saborear su riqueza.*

«Y éste, con sus ojos fijos en el suelo, avanzaba sin inquietud, hasta que llegó a la morada espléndida de Hipsípila. Cuando él apareció abrieron las sirvientas las puertas de dos hojas, ajustadas con sus sólidos batientes. Entonces con prestreza Ifínoe lo llevó por la hermosa sala hasta hacerlo sentar en reluciente sillón delante de su ama. Y a ésta, que inclinó su mirada, se le cubrieron de rubor las mejillas virginales. Mas, a pesar de su vergüenza, le dirigió estas palabras seductoras: “¿Por qué, extranjero, quedaros por un tiempo fuera de los muros, ya que nuestra ciudad no está poblada por hombres, sino que éstos, emigrados al continente de Tracia, aran allí los campos de buenos trigales?”»<sup>8</sup>

Hipsípila ofrece el trono a Jasón a cambio de que se queden. Las mujeres de la isla les seducen con comida, sexo y honores:

«Y a uno y otro lado innúmeras muchachas se le aglomeraban jubilosas, hasta que de puertas afuera hubo pasado. Y luego en carros de veloz rodar alcanzaron la costa, portadoras para sus huéspedes de muchos regalos, una vez que ya él hubiera expuesto en

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 61 y 62.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 68.



orden y cupidamente las palabras que Hipsípila cuando lo llamara le dijese.»<sup>9</sup>

Atalanta y Orfeo permanecen ajenos al hechizo avisando a los argonautas de la trampa que entretejen estas mujeres, que en realidad sólo pretenden sacrificarlos. Jasón recuerda a todos la importancia de su misión y consiguen huir de allí perseguidos por las amazonas. En la obra de Apolonio será Heracles el que se mantenga alejado de las mujeres advirtiéndolo a los argonautas de sus argucias:

«En verdad que no seremos muy renombrados si con unas extranjeras nos quedamos arrinconados así por largo tiempo. Ni tampoco por su cuenta haciéndose con el vellón algún dios irá a concedérselo porque así se lo pidamos. Vayámonos de vuelta cada cual a su casa, y a él<sup>10</sup> dejadlo en el lecho de Hipsípila los días enteros, hasta que con su prole haga a Lemnos varonil y una gran fama le venga»

## ESCENA 10

Argos navega sin rumbo. Están perdidos. Hércules parece en la travesía. Se produce una rebelión a bordo ante las dudas y debilidad mostradas por Jasón.

«Y sobrevino entre ellos una recia riña y un enorme alboroto acerca de si al partir habían abandonado a su mejor camarada. Confuso al no poder decidir, no pronunciaba palabra alguna el Esónida ni en un sentido ni en otro, sino que seguía recomiéndose interiormente el alma en tan pesado infortunio. [...] Tú te estás ahí, tan tranquilo, sentado, porque lo tenías todo dispuesto para dejar a Heracles atrás»<sup>11</sup>

Con la ayuda de Hera, Jasón recobra el liderazgo y pide a Zetes que tenga fe en su fuerza. Zetes fija su mirada y consigue ver a través de un cielo inundado por el sol la constelación estelar que nuevamente les hará recobrar el rumbo.

«Y se les apareció, emergiendo del fondo del mar, Glauco, el muy sabio intérprete del divino Nereo<sup>12</sup>: “Por qué, lejos de lo que es voluntad del gran Zeus, os empeñáis en llevar al bravo Heracles a la ciudad de Eetes? Es su destino, en Argos, cumplirse con fatigas al altanero Euristeo todos sus doce trabajos y compartir con los inmortales su morada, si unos pocos lleva aún a término.”»<sup>13</sup>

## CANTO II

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 69 y 70.

<sup>10</sup> A Jasón.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>12</sup> Nereo es una divinidad marina y Glauco su portavoz profético.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 87.

## ESCENA 11

La nave llega a las costas de Tracia donde vive un adivino ciego de nombre Fineo. El anciano lleva cuarenta años en esta isla exiliado por los dioses, que celosos de su don profético le sacaron los ojos, y le atormentan con las Harpías: unos demonios alados que devoran su comida y ensucian todo con sus excrementos.

«Y al otro día fueron a echar sus amarras allá enfrente, en la tierra de Tinia. Allí tenía el Argenórída Fineo su vivienda, en la orilla, aquél que más que nadie sin duda padecía desdichas las más desastrosas, con motivo del arte agorera que antaño le donase el hijo de Leto. No tenía reparo en revelar con exactitud a los hombres el santo pensamiento incluso del propio Zeus»<sup>14</sup>

Fineo les promete su ayuda si acababan con las Harpías por lo que Jasón entra en el templo, hace ademán de coger una manzana y se esconde debajo de la mesa mientras los argonautas derriban el edificio desde arriba matando a los terribles monstruos voladores.

«Por Zeus, el que a los suplicantes tutela, dios para los culpables el mas de temer, por Febo y en nombre de la propia Hera, que vela por vosotros como ningún otro dios durante el viaje, os suplico vengáis en mi ayuda y salvéis a un infortunado de esta cureldad en vez de partir abandonándome así sin compasión. Pues no sólo la Erinia me ha pisoteado en mis ojos y arrastro una vejez de hilado interminable. Aun por encima de tales desgracias pende sobre mí otro mal, el más amargo de todos: las Harpías me arrebatan de la boca el sustento precipitándose de no sé qué sitio para acarrearne mi ruina. [...] Y al momento los más jóvenes aprestaron comoida para el viejo, de las Harpías presa postrera. Y cerca aquellos dos se pusieron, y para acosarlas con sus espadas cuando atacaran. Y tan pronto como el anciano probó el alimento, ellas de inmediato, cual implacables borascas o como relámpago, se precipitaron saliendo de las nubes de un salto repentino, entre graznidos, ansiosas de la comida»<sup>15</sup>



## ESCENA 12

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 96 y 97.

Fineo les profetiza acerca de los peligros que han de superar para llegar a la Cólquide. El primero será el de las rocas Simplégades, dos gigantes escollos que se aproximan o se alejan entre sí caprichosamente. *Toma esta paloma*<sup>16</sup> —dice el anciano— *y, cuando llegues ante las rocas Cíaneas, suéltala. Si la paloma consigue atravesarlas, tú también lo conseguirás.* Al llegar ante las rocas los argonautas sueltan la paloma. El animal cruza por entre las simplégades y éstas se precipitan sobre ella, pero la paloma consigue salir ilesa, sólo pierde alguna pluma. Jasón y los argonautas la siguen, consiguiendo atravesar las Simplégades milagrosamente.

«Cuando partáis de mi lado, lo primero, veréis las dos Peñas Cíaneas donde la mar se estrecha. De ellas yo afirmo que nadie escapó atravesándolas, pues no están fijas en unas profundas raíces, sino que una y otra vez se juntan enfrentándose la una a la otra y, por encima, se amontona una masa hirviente de agua de mar y en torno resuena estridente la áspera costa. Por eso ahora haced caso de mis advertencias, si en verdad las pasáis con espíritu prudente y respetuoso de los dioses felices, sin correr derechos sin cordura a una voluntaria perdición, según los dictados de vuestra juventud. Antes os recomiendo que como presagio probéis con una paloma, soltándola por delante de la nave»<sup>17</sup>

Cuando consiguen atravesar por entre las terribles Simplégades Jasón se dirige a sus compañeros:

«Amigos, con vuestro valor mi confianza se acrecienta. Por ello ahora, ni aun si tuviera que llevar la expedición a través de los abismos del Hades, sentiría ya miedo alguno, ya que mostráis tal firmeza en los riesgos más tremendos. Pero cuando de las Peñas Plégades hemos salido, creo que ya no habrá en adelante otro temor parecido, si en verdad en nuestra marcha seguimos las advertencias de Fineo»<sup>18</sup>

## SEGUNDA PARTE

### CANTO III

#### ESCENA 1

Tras atravesar el camino que desciende hasta el Hades, y siguiendo la ruta marcada por Fineo, finalmente verán «el umbroso bosque sagrado de Ares, donde atento a su lado un dragón, monstruo horrible de ver, vigila el vellón que en la copa de una encina está

---

<sup>16</sup> La paloma es tradicionalmente el ave de Afrodita, esta es la clave del augurio.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 109.

extendido. Ni de día ni de noche el dulce sueño domeña sus dos ojos insolentes»<sup>19</sup>.

## ESCENA 2

Cuando llegan a Cólquide Jasón se presenta ante rey Eetes. Hera hace que Eros fleche a Medea para favorecer a Jasón en tan descabellada empresa. El rey encomienda a Jasón una tarea imposible de realizar: *pondrás el yugo al toro, con él ararás el campo de Ares y sembrarás en ellos los dientes del dragón*. Jasón dijo a los argonautas:

«Ya hemos arribado a la Cólquide y a las corrientes del Fasis. Y nos ha llegado el momento de pensar entre nosotros si poner a prueba a Eetes en términos amables o si habrá algún otro recurso que sea eficaz»<sup>20</sup>

## ESCENA 3

Medea es sabia en hierbas y, enamorada de Jasón, da al héroe una poción mágica que repelerá el fuego del dragón. Luego le seduce untando todo su cuerpo con el ungüento que ha preparado. Medea: *Es azafrán del Cáucaso, lo primero que brotó de la sangre del torturado Prometeo*. Jasón se enfrenta así al toro que escupe fuego por la boca y le domestica, después le pone el yugo y siembra los campos de Ares con él. *Cuando hayas sembrado los dientes del dragón estos se convertirán inmediatamente en gigantes: grandes guerreros de metal* —le avisa Medea—. Jasón consigue que los temibles hombres metálicos se maten entre ellos, ganando la batalla. En la película se suprimen los largos monólogos de Medea donde muestra su sufrimiento amoroso, y la contradicción interna en la que se debate entre ayudar al héroe u obedecer a su padre.

«Al alba humedece esta droga y, desnudo, frota tu cuerpo cual con un ungüento, y en él habrá inmenso vigor y un gran poderío, y no dirías que hay posible comparación con los humanos sino con los dioses inmortales. Además, deben untarse también tu escudo y tu espada, junto con la propia lanza»<sup>21</sup>

## ESCENA 4

Ante la victoria de Jasón, Eetes le ofrece el vellocino y a Medea en matrimonio, anunciando la boda entre la casa de Cólquide y la de Yolco con la intención de que no puedan abandonar su reino llevando consigo el vellocino.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 164.

## ESCENA 5

Medea y Jasón planean entonces robar el vellocino y huir de la Cólquide. Apsirto intenta matar a Jasón, y Medea en un acto reflejo, casi involuntario, mata a su hermano para impedírselo. Finalmente logran hacerse con el vellocino.

«Cuando, según el acuerdo, la dejaron en la isla de Ártemis, ellos con sus naves por separado atracaban. Y Jasón fue a emboscarle al acecho de Apsirto y, luego, de sus camaradas. Éste, embaucado por sus horrendas promesas, prontamente pasó en su nave las olas del mar y en la oscura noche pisó la isla sagrada. Y solo y derechamente fue en su busca y sondeó con palabras a su hermana, como tierna criatura a un torrente invernal que ni aun los mozos intentan pasar, a ver si urdía contra los extranjeros una añagaza. Ambos se daban a todo su mutua aprobación, y en un instante el Esónida saltó de su sagaz emboscada, empuñando su espada desnuda. Prestamente la joven dirigió hacia atrás su mirada, tras cubrirse con su velo, para no ver el crimen cuando fuese herido su hermano. [...] Y el héroe Esónida cortó las extremidades del muerto, por tres veces lamió su sangre y por tres veces escupió fuera de sus dientes la impura sustancia, según es ley que expíen los homicidas los crímenes alevosos»<sup>22</sup>

En su huida visitarán la isla Eea donde habita la maga Circe, tía de Medea, que les purificará por su crimen alevoso:

«Primeramente, para la expiación del homicidio irreparable, extendió ella por encima la cría de una cerda cuyas ubres aún rebotaban en razón del parto de su vientre, y, tras segarle el garguero, les empapó las manos con la sangre. En segundo lugar, invocando al Zeus de las purificaciones y los crímenes y que ampara las súplicas, también con otras libaciones lo hizo propicio»<sup>23</sup>



## CANTO IV

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 201.

## ESCENA 5

Medea, afligida, ve en sueños como matan a su padre, pues una vez perdido el poder sus súbditos no le respetan. Jasón la consuela amoroso y le dirige estas palabras: *nunca dejaré que te sientas sola.*

MEDEA: «Seré yo la que os dé la dorada piel, tras adormecer a la sierpe que la guarda. Y tú, extranjero, ante tus camaradas pon a los dioses por testigos de las palabras con que expresaste tus promesas, y no me dejes, por falta de protectores, en el escarnio y la deshonor cuando parta lejos de aquí»

JASÓN: «“Infeliz, que Zeus Olímpico mismo y Hera Conyugal, compañera del lecho de Zeus, den testimonio de mi juramento: de ponerte en mi casa como esposa legítima cuando lleguemos de retorno a la tierra de Grecia”»<sup>24</sup>

## ESCENA 6

Zeus y Hera: *El amor de los humanos tan puro, tan inquebrantable.* Hera se muestra celosa del amor entre Jasón y Medea. Zeus intenta seducir a Medea pero ella le rechaza, por lo que Zeus se siente agraviado. Medea: *Gran Zeus, yo amo a otro.* Zeus: *Un muchacho. Yo soy ineludible, soy irresistible, soy el rey que nunca muere y tu vas a ser mi reina.* Medea: *mi cuerpo y mi alma inmortal pertenecen a la persona a la que amo. No hay fuerza más poderosa* —Medea le dice a Jasón: *Pase lo que pase ten fe en nuestro amor.*

## ESCENA 7

Ante el rechazo de Medea, Zeus y Hera se alían: *nos han avergonzado*— dicen los dioses.

«Posiblemente, de que Apsirto en su grandeza hubo caído, del propio Zeus, rey de los dioses, se apoderó la ira por la tremenda obra de aquellos. Y decidió que retornaran tras purificarse de esa sangre maldita bajo los designios de Circe de Eea y luego de haber antes padecido penalidades sin cuento. [...] Hera se percató de la decisión que sobre ellos había tomado Zeus y de su gran irritación, y, en su empeño, por ponerle fin a aquella travesía, levantó borrascas contrarias con las que de nuevo fueron arrebatados hasta la isla roquera de Electris»<sup>25</sup>

Cuando arriban a Yolco, Jasón descubre que su hermano es un traidor pues se ha apropiado del vellocino pero al intentar pasar por héroe muere a manos de su propio padre Pelias que le arrebató el vellocino. Jasón conoce la noticia de que su madre se ha suicidado

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp.178 y 179.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 195 y 196.

por lo que recrimina a Hera no haberla protegido. La diosa le conmina a cumplir con su destino.

#### ESCENA 8

El soldado que le salvó de niño le habla de un túnel por el que podrán acceder a palacio, sólo necesitan el emblema de Hera que su madre le regaló como llave para entrar.

#### ESCENA 9

Pelias descubre aterrorizado cómo el vellocino en sus manos pierde su poder, por lo que Medea se ofrece como esposa para custodiar así el vellocino. Medea: *Mis poderes proceden del vellocino, debo darle al vellocino mi bendición.* En realidad se trata de un engaño para dar muerte a Pelias. Medea prepara un baño en el que ha de sumergirse el monarca. Medea: *Debéis bañaros en esta agua, el agua liberará el poder del vellocino y seréis eternamente joven.* Pero un sirviente se baña para probar el efecto de esta agua milagrosa y muere. Medea ha sido descubierta y justo cuando Pelias se dispone a matarla entra Jasón para rescatarla.



Jasón: *El vellocino no tiene poderes, está todo en la imaginación del que lo busca. Nosotros construimos nuestro propio destino. ¿Me vas a matar?*



Pelias: *Me repugna tanta muerte, siento compasión. Me he vuelto loco, llévatelo con mi bendición* —el anciano se acerca a Jasón ofreciéndole el Vello de Oro, le abraza—. *Llévatelo, pero antes debes encontrarte con tu destino.* —le dice, mientras trata de apuñalarle. Jasón le bloquea—. Jasón: *Mi destino es gobernar.* Mata a Pelias.

#### ESCENA 10

Se celebra el funeral por el anciano Argos en el interior de la nave Argo que arde como pira funeraria. Aparecen Jasón y Medea, reyes de Yolco, como una pareja de enamorados, ambos vestidos de blanco en un paraje bucólico, rodeados por el pueblo que les aclama feliz. Paraíso terrenal que establece su correspondencia con el mundo sobrenatural donde la imagen que cierra la película será la de Zeus y Hera que, ya reconciliados, se besan.

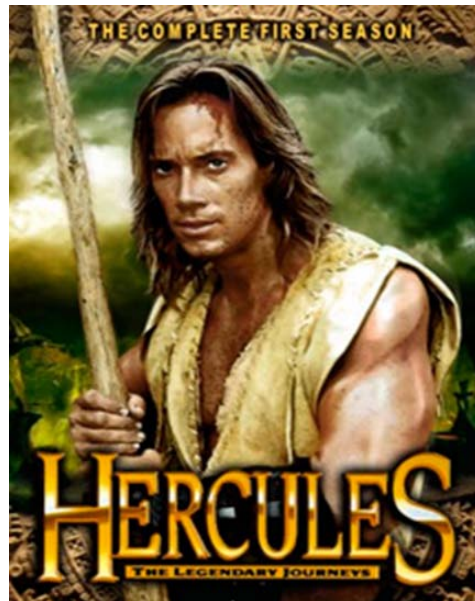


*Medea culpa*



## 1. MEDEA CULPA

*Medea Culpa* es el episodio once de la serie de televisión *Las aventuras de Hércules*, rodado en 1998 bajo la dirección de Charles Siebert y Christian Williams. El creador de la serie es Robert Biolak y la adaptación corrió a cargo de Dean O’Gorman. El reparto actoral protagonista está formado por Cris Conrad en el papel del Joven Jasón, Jacinda Barrett como Medea e Ian Bohen que interpreta al Joven Hércules.



El episodio está inspirado en el segundo trabajo de Hércules, en el cual el héroe ha de matar a la hidra de Lerna, y da comienzo cuando Hércules, su sobrino Yolao y Jasón, pescan en un lago y compiten por ver quien consigue atrapar el pez más grande. Hércules sale vencedor en la apuesta y Jasón se lamenta de haber perdido, mientras, Yolao se ríe argumentando que un poco de competencia no hace daño a nadie. Los amigos recuerdan cuando siendo jóvenes conocieron a Medea, y cómo competir por ella casi les lleva a perder su amistad. La aventura comenzó durante una carrera de carros por la playa en la cual Jasón salvó a una niña de ser atropellada, y ésta le confiesa que la hidra, una gigantesca serpiente de agua con numerosas cabezas, había matado a todos los habitantes de su pueblo, siendo ella era la única superviviente. La hidra se dedicaba a asolar los campos y a devorar a todos los seres vivos de la zona, además, desprendía un hálito mortal y en caso de que se le cortase una cabeza nacían otras dos. Los tres amigos decidieron emprender el camino hacia el baluarte de Hera, y entrada al otro mundo, para capturar al monstruo y darle muerte. Llevaban días caminando por el bosque cuando encontraron a una joven mujer de nombre Medea, la cual al saber que se disponían a matar a la hidra, se unió a ellos. Medea aparece

caracterizada como una joven bella y seductora, con poderes de maga sanadora, sacerdotisa de Hera, utiliza sus artes amatorias para seducir a los héroes, y cuya intención es matar a Hércules. En la distancia oyen unos gritos y corren hasta un pueblo cercano: cuando llegan a la aldea ésta ha sido saqueada e incendiada por el monstruo. Una mujer, con su hijo muerto entre los brazos, les suplica ayuda, por lo que Medea se arrodilla junto al niño e imponiendo sus manos en el corazón del pequeño, le devuelve a la vida. Medea confiesa a Hércules que no sabe de dónde proviene su poder, e intenta seducirle, pero éste la rechaza.



Medea y Hércules

Más tarde Medea seducirá a Jasón, y es en ese momento cuando los amigos se enfrentan, hiriendo Hércules a Jasón. Cuando Medea va al bosque para buscar unas hojas y curar su herida se encuentra con Hera, que ha adoptado la forma de una niña diabólica, produciéndose una alianza entre ambas: Hércules debe morir.



La diosa Hera caracterizada como una niña luceferina

Hércules y Yolao se adentran en el Monte Seleas y acceden a la laguna de Lerna donde habita la temible hidra. Jasón dice a Medea que debe ayudar a Hércules, entonces

Hera aparece y ordena a Medea matar a Jasón, pero Medea se niega, lo que enfurece a la diosa, que dispara rayos sobre Jasón causándole la muerte.



Hera mata a Jasón

Medea utiliza sus poderes para curar a Jasón y ambos parten para ayudar a Hércules y a Yolao. En la laguna de Lerna, mientras Hércules iba cortando cabezas a la hidra, Yolao y Jasón iban quemando los muñones para que no volviesen a nacer, hasta que Hércules cuando sólo le quedaba una cabeza, consiguió acabar con su vida. La moraleja es que sólo unidos, los amigos serán capaces de derrotar al monstruo, por lo que el capítulo acabará con la reconciliación de los héroes, que se despiden de Medea: personaje que actúa como elemento de deshución y caos, aunque finalmente se destacan sus cualidades de carácter positivo.

## *Jasón y Medea en la Cólquide*



Se trata de una película de dibujos animados en idioma griego inspirada en *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Está rodada en dos partes de diez minutos cada una. Basada en la serie de libros *Hombres míticos* escrita por Laura Geringer con ilustraciones de Peter Bollinger e idea original de Mireille Chalvon, donde Medea aparece caracterizada como una bruja malvada: una fuerza oscura que pondrá a prueba al héroe Jasón. El verdadero líder se diferencia de los demás por una fe inquebrantable en sí mismo que hace que otros le sigan sin miedo, pero cuando Jasón y los argonautas arriban a la Cólquide, Jasón es víctima del hechizo de Medea olvidando las enseñanzas de Quirón, por lo que intenta acometer la empresa del vellocino él solo, sin la ayuda de los argonautas, y éste será su gran error. Medea les ofrece una droga que ha preparado y hace surgir los toros de entre la tierra, que arrojan fuego por la boca. Los argonautas luchan contra ellos pero están siendo derrotados. Deciden entonces beber el brebaje y logran vencer a los toros, más Medea les encadena, confinándolos en un sótano. Jasón les rescata, pero en ese momento Medea se transforma en un dragón gigantesco al que Jasón mata con la espada del centauro Quirón. Sólo cuando todos luchan unidos logran apoderarse del vellocino y volver a Yolco, donde Jasón recupera el trono y reinará con justicia hasta su muerte.

## *Guerreros míticos: Guardianes de la leyenda*





*Guerreros míticos: Guardianes de la leyenda*, es una serie de dibujos animados producida por la televisión canadiense para la CBS. La serie, cuyo fin es educativo, narra las aventuras de Jasón y los Argonautas adaptándola al público infantil, emitiéndose en dos episodios: Primera temporada, 1998, episodio 5: *Jasón y los Argonautas*, y segunda temporada, 1999, episodio 6: *Guardianes de la leyenda*. Ambos episodios están basados en la serie de libros *Hombres míticos* escritos por Laura Geringer, con ilustraciones de Peter Bollinger, e idea original de Mireille Chalvon. Los dioses griegos se muestra como gigantescas figuras y aparecen representados como humanoides dueños de la inmortalidad, que pueden volar y que poseen poderes sobrenaturales de carácter mágico, así como la capacidad de alterar su apariencia a voluntad. En la serie se alecciona sobre la importancia de valores como la lealtad, la amistad y la valentía de los héroes. Medea aparece caracterizada como una terrible bruja de poderes maléficos.

### *Jasón y los Argonautas*



Cuando el malvado rey Pelias usurpa el trono del padre de Jasón, éste es sólo un bebé. Su madre consigue huir con él en brazos dejándolo bajo la protección de Quirón que le enseñará a ser un guerrero y un líder.



Quirón educa a Jasón, pero también a Hércules y a Atalanta, aleccionándoles sobre la importancia de que trabajen unidos, siguiendo a su líder: todos en una única dirección. Después de su larga formación, Jasón decide que ya está preparado para viajar a Yolco y reclamar el trono de su padre. Emprende camino, y al llegar a la orilla de un caudaloso río una anciana le pide que la ayude a cruzar, Jasón la toma en brazos perdiendo una de sus sandalias antes de llegar a la orilla. Una vez que ha depositado a la anciana en tierra firme, ésta se convierte en la diosa Hera, le da las gracias por su ayuda y le hace conocedor del mayor anhelo de Pelias: poseer el vellocino de oro.



Al llegar a Yolco, Jasón descubre que Pelias ha gobernado al pueblo con mano perversa y que los ciudadanos ansían su regreso. Cuando Pelias ve amenazado su poder pide a Jasón que viaje a los confines de la tierra para conseguir el vellocino de oro. Si lo

logra, él renunciará al trono. Jasón recordó las enseñanzas de Quirón y pidió ayuda a Hércules, Orfeo y Atalanta. Juntos construyeron la nave Argo y emprendieron el viaje.



Atraviesan a temibles Simplégades, y llegan a la isla de Fineo, matando a los monstruos voladores que le atormentan. Fineo les recompensa con una profecía sobre una hermosa y temible mujer llamada Medea, personaje sin ninguna cualidad de carácter positivo que es enjuiciado por el resto de personajes masculinos como una terrible bruja con poderes devastadores. A lo que por boca de Fineo se añade el agravante de su condición de soltera. Fineo: *Nada hay más peligroso que una mujer soltera*. Sólo si trabajan unidos, les profetiza el adivino, conseguirán adueñarse del vellocino de oro.



Para concluir, se ha constatado que el tratamiento que las series de televisión y de dibujos animados analizadas hacen de la obra *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas dista mucho del rigor con el que Pasolini adapta esta misma obra al cine. La superficialidad en el análisis de estas series se centra en transmitir mensajes referidos a fomentar valores de solidaridad y compañerismo entre los argonautas y, especialmente, en destacar el valor de la figura de su líder Jasón. Se incide además, en el carácter de aventura juvenil con moraleja



simplista dirigida al gran público. El personaje de Medea es tratado como estereotipo de bruja temible por sus encantamientos y poderes devastadores o, por el contrario, bajo el estereotipo de joven seductora con poderes benéficos cuya finalidad y desarrollo estará siempre al servicio de la consecución de los objetivos del héroe Jasón. Las series utilizan al personaje de Medea como personaje secundario siempre en función de las grandes hazañas de un Jasón valeroso y líder indiscutible, al que se le atribuyen poderes de los que carece en la obra de Apolonio.

### 3.6. CORTOMETRAJES BASADOS EN LA *MEDEA* DE EURÍPIDES Y EN LA *MEDEA* DE SÉNECA

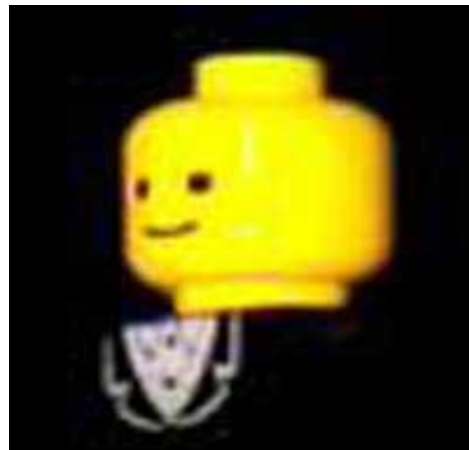
(2008 *Medea*, Daniel Strange; 2007 *Medea*, Alessandra Pescetta; 2007  
*Medea*, Troy Minassian; 2007 *Medea*, *The movie: Preformance*. W.E.  
Singleton Center for the Performing Arts; 2009 *Medea Noir*, Jacob  
Tomala; 2008 *Medea la passione*, Michelangelo Maria Zanghi)

## *Medea* de **Daniel Strange**



### **1. FILMOGRAFÍA DEL DIRECTOR**

En 2001 Daniel Strange rueda *El juguete del diablo*, un corto de menos de dos minutos que filma la ternura que emana la sonrisa de unos juguetes de plástico, ajenos a todo tipo de locura. Los muñecos están alineados como soldados y la cámara toma primeros planos de sus caras bajo el sonido tranquilizador de la *Danza del hada de azúcar* de Tchaikovski, hasta que reparamos en uno de los muñecos: está vestido de negro y habla como Hitler.



Fotograma de *El juguete del diablo*

*El muchacho en el lago* es un vídeo musical rodado por Daniel Strange en 2006 que comienza con un sonido vibrante y alegre, pero esta banda sonora dará paso rápidamente a una canción inquietante que invita a una locura poética. Las imágenes tienen una belleza barroca pero aparecen deformadas y como pertenecientes a otro mundo donde los colores incluyen toda la gama de un arco iris metálico.



Fotograma de *El muchacho del lago*

## MEDEA

El tercer proyecto de Strange tiene por título *Medea*. Es un interesante corto de 8 minutos inspirado en la *Medea* de Eurípides y filmado como un clásico del cine expresionista alemán silente, rodado con una cámara de 16 mm, en el que la mayor parte se visualiza en blanco y negro. Christie Peter Watson interpreta el personaje del joven y el loco está interpretado por Christopher Terry. Este proyecto se estrenó en Inglaterra en 2008.

### *La locura del hombre moderno*

«El cine implica una subversión total de valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más cautivante que el amor. No es posible ocuparse indefinidamente en destruir su poder de galvanización por el empleo de temas que neutralizan sus efectos y que pertenecen al teatro»

Antonin Artaud. *El cine*.

Las primeras imágenes se suceden dejando la impresión de haber sido rodadas con un cinematógrafo antiguo. Un joven camina entre los edificios de una gran ciudad que se levantan amenazantes sobre su cabeza, la gigantesca dimensión de los rascacielos resulta aterradora. Hombres idénticos entre sí desfilan alineados cual soldados, al mismo paso, con igual actitud. No tienen cara. No tienen alma. Son cuerpos robotizados que parecen dirigirse al trabajo ajenos a la ciudad que les engulle. El joven les mira atónito y eleva su cabeza hacia los edificios que cobran vida contorsionándose como si fueran a caer sobre él. La música contribuye a reforzar esta sensación de angustia y claustrofobia, hasta que comenzamos a oír unos suaves y tranquilizadores acordes. El joven ha descubierto una antigua casa de campo construida justo en medio de aquellas impresionantes moles de hormigón. Le vemos abrir la puerta: dentro se halla un hombre sentado frente a un pequeño televisor. Está desnudo. Sobre la locura de su rostro destacan unas profundas ojeras negras: un hilo de baba corre desde su boca hasta su barbilla. El hombre balancea su cuerpo, mirando enajenado el televisor, y sonríe al joven de forma malévola. Este personaje simboliza la manipulación del poder estatal a través de los *mass media* en la sociedad moderna actual, actuando además como equivalente al rey Creonte. Oímos gritos que asemejan gaviotas y que provienen del interior de la televisión. El joven comprueba que dentro del aparato ha quedado atrapada la cara de un muñeco articulado que le pide ayuda. Decide entonces maniatar al hombre y escapa de allí con el pequeño receptor televisivo bajo el brazo.



Fotograma de *Medea* de Daniel Strange

Cuando la pesadilla parece haber acabado, el joven descubre cómo la cara articulada que ha creído rescatar se proyecta ahora sobre las fachadas de los edificios que, como gigantes deformes, se curvan sobre él amenazadores. Los gritos, como

chillidos de cuervos, son ahora atronadores: las caras se multiplican e invaden toda la ciudad. El joven se tapa los oídos para no oír estos desgarros. Su cara se asemeja a *El grito* de Munch, y aterrorizado lucha por mantenerse cuerdo hasta que finalmente sucumbe y es absorbido a su vez por el receptor televisivo, que le engulle también a él. Vemos ahora al joven dentro y su transformación en una cara articulada más, idéntica a las demás, alienada, muerta, atrapada dentro del receptor. Ahora es él quien suplica: «HELP ME».

## *Medea* The movie: **Performance**



El W.E. Singleton Centro para las Artes Escénicas presenta este espectáculo performance sobre la *Medea* de Eurípides. La propuesta se rodó como serie documental dividida en diez sesiones y fue representada por los alumnos del programa de teatro en el escenario WE Singleton.



*Medea* The movie

### *La palabra en el teatro*

Se trata de una performance cuya vía de experimentación está basada en la palabra, tanto en la voz hablada como en el lenguaje de signos. La actriz que interpreta a Medea es sordomuda, por lo que sus parlamentos los ejecuta a través del idioma de signos. Un segundo actor, integrado en la representación como intérprete, irá traduciendo al

público el discurso de Medea. El trabajo de los actores se centra ante todo en la voz, en cuanto a su dicción, volumen y proyección, donde la propuesta se ejecuta como una coreografía de voces perfectamente coordinada.



El coro formado por mujeres vestidas como en la época actual hace coincidir sus entradas en escena a un mismo tempo, ritmo y entonación, pero los personajes hablan de forma externa, desconectados de su yo interior. El resultado son actuaciones frías y convencionales desagregadas de lo emocional. En este mismo sentido Robert Abirached nos invita a reflexionar sobre la tensión que dentro del personaje constituye la excisión entre palabra y cuerpo, dialéctica de debe resolverse de forma que se articule con eficacia dentro del ser del actor la potencia que le precede y el acto que le concreta en escena. No basta con decir que el personaje teatral se halla dividido entre la palabra y el cuerpo, entre la potencia y el acto, entre la ilusión y lo real. Esta tensión constituye precisamente la originalidad de su ser. Escribir para teatro supone de entrada servirse de la dialéctica que presupone, y prever los elementos que lo articulen eficazmente: es imposible para el autor pretender que su proyecto se agota en el libro que ofrece; éste es una imagen provisional que él ha creado y colocado deliberadamente en situación de espera, en una zona intermedia<sup>1</sup>.

A esta inconexión habría que añadir la utilización que la actriz que interpreta a Medea hace de la ironía como protección afectiva en su comunicación con Jasón, lo que impide que se deje afectar por éste, acrecentándose el problema de su carencia de emocionabilidad. El trabajo en el que se apoya la actriz es meramente visible en cuanto manifiesto pero distanciado del personaje al que representa. Medea incluso hace reír al

<sup>1</sup> Cfr. Robert Abirached, *La crisis del personaje moderno*, Traducción de Borja Ortiz de Gondra, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, Madrid, 2011, p. 14.

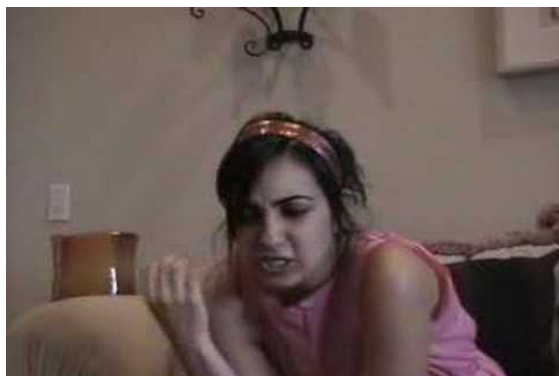


Coro y hace guiños a los espectadores en un intento de ridiculizar a Jasón, más preocupada por obtener la complicidad del público que por investigar en las turbulencias interiores y circunstancias del personaje. Su actuación resulta superficial y racional, lo que deriva en que la discusión entre la pareja no aumente en intensidad dramática, sino que, por el contrario, cuando ésta es requerida por el conflicto que plantea la escena, asistimos a un intercambio de gritos sin ningún interés dramático.



El aspecto más notable se presenta con la intervención del Coro. La apuesta por voces sincronizadas que se aúnan para terminar entonando un canto prácticamente *a capella* resulta muy conmovedora, siendo éste el hecho que confiere un mayor interés a la propuesta.

## *Medea* de **Troy Minassian**



Medea, durante su primer monólogo, se lamenta por la traición de Jasón

Se trata de un divertido corto sobre la tragedia *Medea* de Eurípides filmado en dos partes con cámara en mano. La cinta está rodada por unos estudiantes en el interior de una casa con salida a una terraza y una escalera que da acceso a un piso superior. Los jóvenes, caracterizados de forma improvisada como los personajes de la tragedia, utilizan dos muñecos de trapo como personajes que dan vida a los hijos de Medea. Los actores no pretenden convertir en comedia la tragedia de Eurípides, por el contrario, tratarán de mantener la seriedad requerida por el drama dentro de estas inverosímiles circunstancias, utilizando los muñecos de trapo como hijos «reales» de la desdichada Medea, lo cual provoca aún más a risa.



Jasón a los pies de la escalera increpa a Medea por haber matado a sus hijos

## *Medea Noir* de Jacob Tomala



*Medea Noir* es una versión libre inspirada en la *Medea* de Eurípides y en la novela *Medea Voces* de Christa Wolf. Rodado como proyecto de clase por Jacob Tomala, Aileen Urban y Katja Riemer, está inspirado en el cine silente. La cinta está filmada en blanco y negro como thriller de suspense, y ambientada en los bajos fondos de los suburbios de Berlín. La historia de Medea es dibujada con tintes surrealistas, donde la heroína es presentada como una mujer que busca su propia identidad a través de la oscuridad laberíntica de su pasado. Medea va más allá de interpretaciones morales. El personaje se define únicamente por un deseo: el de indagar en su origen, en la cueva de su secreto, como único medio para saber quién es en realidad. Jasón, caracterizado como un detective duro y sin escrúpulos, es por el contrario un personaje plano, sin recovecos, ni demasiado interés.

### PARTE 1

ESCENA 1: La escena está rodada en el escenario de un teatro sobre el que Medea avanza despacio para después inclinarse en una invocación a los dioses. Va cubierta con un manto con el que se descubre el rostro y comienza a danzar, aleteando sus brazos. A la imagen se superpone el efecto de unas partículas de polvo suspendidas en el aire, lo que le confiere una atmósfera de irrealidad volátil. Escuchamos la canción *A' salk de Orphaned Land*, un fado portugués mezclado con música árabe en el que Medea se sumerge etérea en una comunión con el cosmos, inmersa en esta constelación aérea.



Fotograma *Medea* de Jacob Tomala

ESCENA 2: Medea avanza por el lúgubre pasillo de un edificio en ruinas iluminado por la tenue luz de una ventana al fondo. Llega hasta una puerta que da paso a la habitación del asesinato. Se detiene. La puerta está abierta. Medea entra.

ESCENA 3: Medea espera dentro de un coche vigilante. Primerísimo de un ojo ennegrecido. La escena se resuelve con un monólogo interior en el que Medea recuerda su pasado con Jasón, cómo le salvó de los mafiosos que querían matarle, matando ella a su propio hermano. Jasón ahora la ha traicionado por Glauce.

## PARTE 2

ESCENA 4: Medea se encuentra sentada frente a una ventana en penumbra. Entra Jasón caracterizado como un mafioso. En el encuentro, Jasón justifica su relación con Glauce por el miedo que le provoca Creonte, al que describe como un político corrupto y muy poderoso.

ESCENA 5: Interesante escena en la que Medea, caminando por la calle, repara en una figura negra cubierta por una máscara blanca: es un hombre que la sigue. Decide ir tras él e inician una persecución que acabará con Medea avanzando por el pasillo que veíamos al principio de la escena dos. Una vez más se encuentra frente a la puerta que da entrada a la habitación del crimen. Medea saca una pistola y la deja en el suelo. Medea ahora camina sola, siguiendo la línea trazada por las vías de un tren: el camino de búsqueda que la llevará a descubrir su propia identidad.

### PARTE 3

ESCENA 6: Volvemos a ver a Medea subir la escalera con los ojos completamente emborronados en pintura negra, avanza por el edificio en ruinas hasta llegar una vez más a la puerta. Papeles esparcidos por el suelo: son dibujos de sus hijos, que Medea mira con delicadeza. Coge la pistola que en la escena cinco dejó en el suelo, y entra por la puerta dispuesta a matar a sus hijos. Por primera vez vemos el interior de la habitación donde destacan las paredes de pintura desconchada, ruinosas, sin muebles: techo para indigentes. Medea se gira y apunta con su pistola. Se oyen varios disparos y ella cae al suelo.

ESCENA 7: Nuevamente la vemos entrar por la puerta entreabierta, el hombre que la perseguía en la escena cinco yace muerto sobre el suelo. Ella se incorpora sobre él arrebatándole la máscara, pero descubre que su cara está, además, cubierta por una gasa que retira de su rostro para descubrirse a sí misma. Medea: *Mi pesadilla acaba de comenzar.*

Se cierra así el delirio onírico en torno al cual se estructura la trama argumental en este corto cinematográfico: ensoñación que obedece también al objetivo buscado por Medea de recuperar su identidad tras descubrir su verdadero rostro detrás de la máscara, es decir, después de haberse revelado a sí misma como matricida.

## *Medea* de Alessandra Pescetta



### 1. LA DIRECTORA, ALESSANDRA PESCETTA

Alessandra Pescetta nació en la provincia de Verona en 1966. Es Licenciada en la Academia de Bellas Artes en Venecia. El trabajo artístico de Alessandra Pescetta pasa a través de la publicidad, cine, arte escénico, videoarte, fotografía y video clips. En 2003 fundó el grupo de arte La Casa de los Santos junto con John Calcagno. Los mitos clásicos, los que conducen a la búsqueda de un único conocimiento universal y nos ayudan a entender el sentido de la existencia en el hombre moderno, son temas recurrentes en la obra de la Casa de los Santos. Y ello a través del teatro, la música, la poesía, el cine y el vídeo, como instrumentos de búsqueda. Las producciones más destacables de La Casa de los Santos son los cortometrajes: *Muerte para el agua*, 2011; *Ver las estrellas*, 2009; *El santo del día*, 2004. En teatro cabe destacar las siguientes obras de producción propia: *Exterior de Sicilia. Gilgamesh. Eclipse. Capita ego*, 2011; *Saña en el dormitorio. Ciudad irreal*, 2007; *Los dioses en la boca*, 2003. Videoarte: *Testamento vital Hunter. Sakura*, 2011; *Pervigilium veneris*, 2010; *Medea*, 2007.

### 2. UNA MEDEA PICTÓRICA

*Medea* es un corto rodado en vídeo de 5:58 minutos, producido por La Casa de los Santos y dirigido por Alessandra Pescetta. Interpretado por Emilia Majello en el papel de Medea y Zeno Lorenzo Verlato en el papel de Jasón. La composición ha sido realizada por Giovanni Calgagno, con edición de Ángela Zanini y sonido de Silvio Bodomi. Presentado como performance, en el vídeo se mezclan diferentes disciplinas artísticas, como la pintura, la música y la poesía, tomando el cuerpo humano como elemento artístico.



*Medea* de Alessandra Pescetta

La oscuridad de una caverna sirve de habitáculo a Medea donde un enorme panel pintado sobre la pared refleja sus crímenes. El cuerpo de Medea visto desde atrás, con la espalda al descubierto, contorsionándose, cobra un valor artístico de enorme expresividad. Medea aparece caracterizada como bruja que cuestiona y es interrogada por su conciencia. Un Jasón agonizante la increpa. Las imágenes de Medea se superponen a los lienzos que hay sobre la pared en una doble representación en la que el lenguaje de la pintura y el lenguaje del cuerpo expresan el mundo interior del personaje. Sobre un fondo negro destaca la Medea hechicera realizando ritos de vudú, magia negra y sacrificios envueltos en sangre. Una Medea primitiva ejecutora de ritos ancestrales se aproxima al cuadro utilizando todo su cuerpo como pincel que destruye para crear. Fragmentos. Pequeños trazos. Detalle de unas manos ensangrentadas. Un foco de luz proyectado sobre uno de los cuadros en rojo acentúa la simbología del color. De nuevo el cuerpo de Medea como elemento de destrucción y creación expresiva: ha terminado el cuadro, que aparece cubierto por una gran mancha roja, una vez acabada su obra, Medea, embadurnada en pintura, se arrastra como un animal salvaje por el suelo.

Este cortometraje captura imágenes de una enorme materialidad expresiva trasladándonos al inframundo donde una gran sensualidad impregna los crímenes de la diosa: una carnalidad densa y oscura en la que Medea saborea cada movimiento lenta, pausada y segura. La composición se completa cuando frente a esta explosión plástica del poder voluptuoso de Medea, vemos a un Jasón empequeñecido, tembloroso y acurrucado en el suelo.



## *Medea la passione* de **Michelangelo Maria Zanghi**



### **1. MIGELANGELO MARIA ZANGHI**

En 2011, Migelangelo Maria Zanghi se graduó en Literatura y Filosofía por la Universidad de Messina, y en Guión cinematográfico por la Escuela de Génova. En 2013 completa sus estudios de teatro en la Universidad de Bolonia. Como director teatral ha participado en varios proyectos: en 2011 dirige *Flores Malsanos* con la Compañía de Teatro *Santina Porcino* y en 2012 *Sitiado*, ensayo final del *Hombre Absurdo*. En 2014 dirige y produce *Mathilde*. Como director de cortometrajes ha filmado dos obras: *No toque*, 2004, ganadora del premio del jurado en el concurso «Los jóvenes y el Estado de Derecho» y *Medea, la pasión*, 2008, con la que ganó el premio de la crítica en la exposición «Cortoficción». En 2009 rueda *Las venas de Alice*, un musical cortometraje basado en el cuento «Alicia en el país de las maravillas» de Lewis Carroll. En 2014 fundó la compañía de teatro «El caballo de ébano - Teatro de los Niños», de la que es director y actor.

### **2. MEDEA, LA PASIONE**

Es un proyecto basado en la *Medea* escrita por Eurípides y en la *Medea* de Séneca. Se trata de un corto con pretensión de profundidad y fidelidad a ambos textos, cuyo resultado, sin embargo, es mediocre. Las actuaciones de los actores, alejadas de la verdadera significación del texto, se caracterizan por una superficialidad insoportable

por cuanto intentan recubrirse de una pretendida profundidad poética que no logran en ningún momento. Con fotografía de Franco Zanghi, el sonido es de Martina Camano. Escenografía: Martina Camano, Edición: Federica Accolla. Ayudante de dirección: Giacomo Oneto y música de Ezio Bosso.

PARTE PRIMERA: Medea invoca a los dioses mientras escribe una carta a su abuelo el dios Sol en la oscuridad de una habitación en penumbra, la cámara se abre a un plano del mar sobre un acantilado. Medea camina con su hijo en brazos entonando una canción, caracterizada con estética gótica, va vestida de negro, los ojos marcados fuertemente en negro y unos labios rojos desdibujados que emborronan su boca. Su imagen es la de una bruja enloquecida.



*Medea la passione* de Michelangelo Maria Zanghi

En la siguiente escena vemos a Medea reflejada en un espejo. Una Medea joven refleja a una Medea, que ahora, en la madurez, ha sido abandonada por Jasón. Aparece la dualidad, la fractura, un desdoblamiento entre las dos Medeas que el director resuelve como esquizofrenia en la mente de la heroína.

PARTE SEGUNDA: Vemos a Jasón sentado en la playa. Está borracho y con una botella en la mano. Culpa e insulta a Medea la bárbara.



PARTE TERCERA: Medea continúa con su lamento y recuerda que sigue amando a Jasón. A su espalda, una Medea joven la incita a la venganza. Se produce el encuentro entre la pareja: ella le recrimina su traición y confiesa a Jasón que le sigue amando. Jasón la desprecia: *pasará. Todo pasa. Dejarás de amarme.*

PARTE CUARTA: Medea Joven interviene como una sombra: la esquizofrenia de Medea, tomando la decisión de matar a sus hijos por ella. Finalmente se aproxima a la orilla del mar, entre las rocas, e introduce el chupete de su hijo en el agua, como símbolo del crimen. La imagen de Jasón tumbado sobre un acantilado ennegrecido en sombras cierra la escena. Cabe destacar que el director no opta por finalizar su corto con la apoteosis de Medea, sino que por el contrario –como también ocurre en la obra de Séneca– cierra esta última escena con la imagen de Jasón.

JASÓN: «Vete a través de los profundos espacios por el elevado éter y atestigua que no existen ningunos dioses en esos sitios donde tú vas»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Séneca, *Medea*, ed. cit., Acto quinto, p. 84.

## La primera *Medea* de cine: 1920



K. Teme dirigió una película de cine mudo basada en la *Medea* de Eurípides de la que no se conserva copia. No obstante, sí existe un tráiler, rodado en blanco y negro como proyecto de filmación que nos permite acercarnos a aquella versión. Se trata de un proyecto en estudios Clásicos y Teatro de la Universidad de Ottawa presentado por Emily Soussana y Andrew Palangio, en el que se añaden los diálogos correspondientes a los personajes de Jasón y Medea. Medea aparece caracterizada como una prostituta del Berlín cabaretero y Jasón como un gánster de los años 20. La música *The Ghost Writer* está compuesta por Alexandre Desplat y la producción es de Palangio Pictures.

### ESCENA 1: Presentación.

El comienzo se ejecuta con un primerísimo plano sobre una mesa con fondo blanco sobre la que se han dispuesto diferentes elementos: una botella con un licor, un vaso de cristal, un plato con diferentes hierbas, un pequeño bote de cristal cerrado, un pastillero con forma de corazón y un mortero. A continuación un primer plano nos acerca unas manos mientras machacan en el mortero las pastillas, hierbas y otras sustancias que veíamos en la secuencia anterior, de donde obtienen un líquido que extenderán con la ayuda de un pincel sobre un collar de perlas blancas: después introducirán cuidadosamente la joya en una caja para regalo. En esta primera escena se intercalan el nombre de Medea y los títulos de presentación de la película. La música instrumental se apoya especialmente en la percusión, con movimientos rítmicos de tambor que aumentan en intensidad de forma desenfrenada.

## ESCENA 2

El plano se abre al ambiente sórdido y claustrofóbico de una habitación de paredes desvencijadas, pobremente amueblada y sin ventanas. Un primer plano nos muestra a Medea sentada, vestida con un camisón y marcado maquillaje, mientras fuma un cigarrillo. Jasón, caracterizado como un gánster, un proxeneta, está de pie, a su lado. Se inserta un plano medio en el que Medea golpea a Jasón, éste le devuelve el golpe y Medea cae al suelo. A continuación un plano general nos mostrará a la pareja bailando: Medea, sentada ahora sobre las rodillas de Jasón, le besa. Pero inmediatamente después, la pareja se reta de forma violenta, envueltos en humo y alcohol, para acto seguido iniciar un nuevo juego sexual de seducción. Los planos de agresión y seducción entre la pareja se alternan sucesivamente con ritmo creciente hasta el final en el que Medea susurra al oído de Jasón su venganza. En la escena se intercalan el primer y segundo agón entre Jasón y Medea de la obra de Eurípides, en los que se produce un primer enfrentamiento y posterior supuesto entendimiento entre la pareja.

## PRIMER AGÓN:

JASÓN: «No es ahora cuando por primera vez he visto, sino muchas veces antes, cuán irremediable mal resulta una cólera rigurosa. [...] Yo permanentemente he intentado aplacar la cólera de los irritados soberanos, y quise que te quedaras. Pero tú no desistes de tu locura, ultrajando permanentemente a los soberanos. De ahí que serás expulsada de esta tierra.

MEDEA: No es, desde luego, esto valor ni atrevimiento: mirar de frente a los amigos tras haberlos maltratado, sino el mayor de todos los vicios del hombre: la desvergüenza. [...] Yo te salvé [...] Y a la serpiente que siempre insomne, guardaba el vellón puro de oro cubriéndolo con los múltiples repliegues de sus anillos, le di muerte, e hice brillar una luz para ti salvadora. Yo misma traicioné a mi padre y mi casa para ir contigo a Yolco.<sup>3</sup>

## SEGUNDO AGÓN:

MEDEA: Jasón, te ruego me sepas disculpar de lo que antes he dicho. Es natural que debas soportar mis iras, después de todas las pruebas de amor que nos hemos dado. [...] Al meditar estas cosas me di cuenta de mi gran imprudencia, y que era vano

---

<sup>3</sup> Eurípides, *Medea*, Antonio Guzmán Guerra (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 2009, pp. 122 y 129.

mantenerme irritada. Así pues ahora te elogio, y me parece que actúas con sensatez al habernos conseguido esta alianza. [...] Pero somos lo que somos, no diré una calamidad, sólo mujeres. Te ruego que me disculpes. [...] Y yo misma voy a colaborar contigo en esta tarea tuya. Pues le enviaré unos presentes que, con mucho, estoy segura, son los más bellos de cuantos tienen ahora los hombres, [un sutil peplo y una corona de oro trabajado] que le llevarán los niños.

JASÓN: Elogio mujer, esto de ahora, y no te reprocho lo de antes. Pues es natural que el linaje femenino monte en cólera contra el marido que se busca un nuevo matrimonio. Mas tu corazón ha cambiado hacia lo mejor, y has conocido, aunque al cabo del tiempo, la decisión que se impone. Propia es esta actitud de una mujer sensata.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 139 y 140.

## CAPÍTULO 4

### 4.1. CONCLUSIONES

De todos los misterios que encierra el mundo, el de la Creación ha sido desde el principio el más misterioso; por ello, todos los pueblos y religiones se han mostrado concordes en asociar el hecho de la Creación con la idea de lo divino. Pues todo lo que existe lo podemos concebir y comprender como realidad. Pero dondequiera que, no existiendo anteriormente nada, aparece de pronto algo – cuando nace un niño o, de la noche a la mañana, brota una flor de la tierra desnuda–, experimentamos la impresión de algo sobrenatural, de algo divino. Y, sin embargo, nuestro asombro raya lo religioso, cuando lo nuevo, lo que comienza a ser, no es algo perecedero ni que se pasa como la flor o que muere paulatinamente como el ser humano, sino que brota en nuestra temporalidad algo que perdurará como este tiempo y como todos los tiempos y que permanecerá eternamente como el cielo, la tierra, el mar, el sol, la luna y las estrellas, que no son obras de los hombres sino de Dios.<sup>1</sup>

La extraordinaria cantidad de espacios imaginarios representados por la figura de Medea dentro de la creación literaria, teatral, operística, iconográfica y cinematográfica da buena cuenta por sí sola de la enorme influencia que este personaje ha ejercido a lo largo de toda su historia ficcional en la mente de los más dispares creadores desde todas las disciplinas artísticas. ¿Pero por qué Medea ha sido y sigue siendo una personalidad tan influyente? ¿Dónde radica su poder de fascinación? ¿Dónde su misterio? ¿Por qué su identidad se expande hacia lo inefable? ¿Qué hay en ella de cercano y a la vez de indescifrable? ¿Por qué nos atrae tanto como nos espanta? ¿Por qué escapa Medea a la definición unívoca? ¿Es la contradicción múltiple su única definición posible? ¿Cuál es el significado profundo de su íntima y radical unión con la violencia? Los interrogantes no acaban aquí, pues ciertamente Medea –como toda gran creación artística y filosófica– plantea más preguntas que respuestas. A la complejidad de la Medea «humana» hay que añadir los rasgos de carácter «divino» que le son propios al personaje y que sólo adquieren pleno sentido dentro de un contexto mítico arcaico religioso: marco necesario para reconocer la figura de la Medea – diosa, sacerdotisa y maga–, así como la vinculación del personaje a una magia ritual religiosa que deviene en radical subversión y transformación de lo real, ya que Medea simboliza, además, la legitimación de la violencia como estructura fundante de la cultura a través del sacrificio ritual de sus hijos. Por este motivo subyace a esta investigación el intento por rastrear de dónde y cómo se origina aquello que llamamos personaje de Medea

---

<sup>1</sup> Cfr. Stefan Zweig, *Tiempo y mundo*, Barcelona, Editorial Juventud, 2004, pp. 199 y 200.

atendiendo a la genealogía ficcional que han generado sus antecedentes preliterarios, con el objetivo de poner de manifiesto la significación del personaje en relación a su origen mítico, etnológico, antropológico y religioso.

#### **4.1.1. La evolución del personaje de Medea en época grecorromana**

No conocemos las connotaciones atribuidas a Medea cuando ésta formaba parte de la fábula que dio origen a una leyenda oral de orígenes remotos, pero sí se constata a través del recorrido efectuado por los principales textos de la literatura grecorromana que a medida que el personaje se aleja de su origen mítico original mayor es la significación negativa que se le atribuye: cuanto más cercana en el tiempo se halla la obra literaria al origen mítico primigenio del personaje más benévolo es el autor a la hora de conferir a Medea cualidades de carácter positivo, y mayor es la ausencia de juicio moral con respecto a los crímenes atribuidos a la diosa. Se ha constatado cómo los distintos segmentos de esta historia mítica tienen su correspondencia con las diferentes etapas vitales de su protagonista: muy distinta es la tierna joven enamorada habitante de la Cólquide que nos presenta Apolonio de Rodas de la mujer adulta exiliada en Corinto por la que se interesan Eurípides y Séneca. Pero no sólo la etapa mitológica escogida por el autor resulta decisiva a la configuración atribuida al personaje, puesto que en la búsqueda que se ha efectuado atendiendo a su genealogía —no en el sentido nietzscheano del término sino en el de la acepción ordinaria que lo relaciona con el origen y lo que precede a una cosa—, también ha quedado constancia de la evolución negativa sufrida por esta emblemática figura en función del género literario desde el que ha sido interpretado el mito, es decir de acuerdo a que su consideración haya sido épica, poética o trágica.

A partir de este acercamiento se derivan dos consecuencias principales a tener en cuenta: de un lado, Medea es múltiple, pues en tanto cada autor ha creado «su Medea» a partir de cada una de estas creaciones se derivan personajes distintos, mujeres desiguales e incluso opuestas entre sí. Por otro lado, si el recorrido por las diferentes Medeas literarias se establece como hilo conductor con el cual trazar la trayectoria de un «único» personaje en permanente cambio, rápidamente descubrimos que esta versatilidad confiere al personaje una vitalidad que resulta ser uno de los descubrimientos más fascinantes cuando nos enfrentamos a él. La mayoría de los grandes personajes literarios —una vez han sido creados—, se mantienen fijos e inalterables a lo largo del tiempo. Por muy compleja que sea su naturaleza, y muchos los matices que presenten, éstos se despliegan de forma unívoca



cada vez que el personaje cobra vida en escena, manteniendo intactas sus atribuciones. Sin embargo, con Medea nos hallamos ante un personaje en el cual el largo camino literario que recorre configura y desestructura simultáneamente su carácter a través de los importantes acontecimientos vitales a los que es sometida su personalidad –como también ocurre al ser humano a lo largo de su vida–, Medea sufre cambios sustanciales que determinan su temperamento y marcan su evolución vital. En este sentido la figura de Medea se torna alegórica a la hora de entender la condición humana por cuanto en ella tienen cabida una red infinita de significados y correlaciones en la que todo puede convertirse en una representación de todo: desde el amor más sublime pasando por el odio más devastador.

Mención aparte merece la conceptualización moral atribuida a los actos de Medea, que, como se ha señalado anteriormente, se acentúa cuando el personaje se encuentra más alejado en el tiempo de su origen mítico primigenio y cuando, además, es abordado desde el género trágico, como ocurre con las tragedias escritas por Eurípides y por Séneca, a lo que habría que sumar la gran influencia ejercida por la filosofía dentro de la creación literaria: por un lado, el auge de la filosofía moral socrática coetánea a Eurípides, y por otro, el duro corsé que supone la filosofía estoica en el caso del autor romano. Tomar en consideración estos elementos nos lleva a comprender con mayor rigor el tratamiento que estos dramaturgos otorgan al personaje de Medea dentro de sendas tragedias. Eurípides se enfrenta al mito sometiendo a la diosa a las leyes morales creadas por los hombres, leyes de las que Medea finalmente escapa –precisamente haciendo uso de sus poderes como diosa–, cuando huye en el carro alado enviado por su abuelo Helios. Lo que Eurípides plantea como una de las ideas esenciales a la obra es la antítesis que resulta a partir de la confrontación entre la conceptualización de la justicia humana –que más adelante Aristóteles sistematizará en su *Ética a Nicómaco*–, y la justicia divina cuya protección solicita Medea en su invocaciones. De este hecho se deduce que el nacimiento de filosofía moral griega –como pensamiento racional en torno al cual se articula el primer intento teórico por sistematizar la conducta humana–, resulta determinante en la configuración del punto de vista adoptado por el autor en su tratamiento del personaje. Se ha constatado que la dialéctica antitética entre las leyes morales humanas y las antiguas leyes de los dioses es uno de los problemas esenciales que subyacen a esta tragedia. No obstante, hay que señalar que Eurípides se alía en la defensa del personaje de Medea cuando se refiere a los poderes mágicos que le atribuye confiriendo a la sabiduría de la diosa un carácter profético por el cual Medea hace gala de este poder adivinatorio de carácter positivo en relación al Oráculo de Delfos. Y es que Eurípides es benévolo con el personaje cuando le confiere un tipo de

sabiduría asociada a una de las cuatro especies de locura –la profética–, catalogadas por Platón en *Fedro*, donde afirma que la locura es la matriz de la sabiduría. Digamos, para concluir, que, si bien una investigación de los orígenes de la sabiduría en la Grecia arcaica nos conduce en dirección del oráculo delfico, la «manía» se nos presenta como todavía más primordial, como fondo del fenómeno de la adivinación.

Si bien Séneca comparte con Eurípides la etapa mítica escogida, así como el género literario en el que se vierten sendas tragedia, es mucho lo que separa a ambos autores en lo que se refiere a la creación que cada uno de estos dramaturgos hace del personaje de Medea. Séneca se encuentra tan condicionado por la filosofía racional estoica en la configuración final del personaje, que durante toda la obra asistimos a la unión violenta entre moral y tragedia en la que el autor trata de encontrar una solución racional a este conflicto trágico estableciendo con precisión las reglas del juego dialéctico –aunque el contenido mismo de este juego escape al intento–, puesto que en el comienzo mismo de la tragedia se encuentra implícito el fin trágico por su inevitabilidad. Se trata de un experimento dramático teatral consistente en la creación de una Medea monstruo asociada a una sabiduría de carácter eminentemente destructivo cuya locura igualmente juzgada como nefasta, de tinte erótico y siniestro es propia de una ménade enamorada. Este tratamiento negativista y sesgado de la sabiduría detentada por el personaje permite a Séneca radicalizar la maldad de Medea categorizándola como bruja, a lo que el autor añade un juicio moral estoico de rigor implacable, en un claro intento por conseguir que el lector –público– establezca su propio juicio moral condenatorio, y para ello no dudará en manipular el recorrido de los diferentes nudos argumentales. Considero que lo exitoso de este experimento desde el punto de vista dramático no elude, sin embargo, el hecho de que la naturaleza misma de la tragedia escape al juicio entendido como dogma moralizante.

Por consiguiente, el objetivo perseguido en esta primera parte del trabajo ha sido poner la mirada de manera especial en aquellos rasgos de carácter diferenciadores con los que cada autor ha creado «su Medea» y que resultan determinantes tanto para la dirección artística como para la actriz que debe encarar su representación viva en escena: aquello que conforma al personaje en su particularidad e individualidad, dejando en evidencia cómo las similitudes y divergencias entre las múltiples Medeas literarias alumbran mujeres tan distintas entre sí como sus creadores literarios han querido que sean. O bien, si se toma como personaje en su totalidad –a través del recorrido efectuado a través de las múltiples Medeas literarias partiendo desde su origen mítico primordial recogido en la *Teogonía* de

Hesíodo hasta llegar la revisión trágica que sobre la heroína hiciera Séneca—, podemos afirmar que Medea es una personalidad poliédrica y como tal escapa a una definición unívoca. La mujer de las mil caras aparece caracterizada como joven enamorada, inocente, sensible, traidora, madre, esposa, amante fiel, amiga, enemiga, bárbara, griega, víctima, traicionada, asesina, destructora, maga, bruja, mortal e inmortal, humana y diosa. Con la enumeración de estos apelativos no se acaban las mil sutilezas del alma de un personaje cuya complejidad la convierte en inaprehensible. Más bien nos parece una leve aproximación.

#### 4.1.2. El sentido primigenio preliterario del mito de Medea en el cine

«“Malos testigos son para los hombres los ojos y los oídos cuando se tienen almas bárbaras” *Heráclito. B 107*; o sea, si no poseen *logos*, que para los griegos no era sólo el lenguaje, sino también el don de la argumentación razonada que les distinguía de los bárbaros. En resumen, la admiración llevó a pensar en palabras; la experiencia de asombro, ante lo invisible que se manifiesta en las apariencias pasó al lenguaje, que además de apropiarse de ella es lo bastante fuerte para disipar los errores e ilusiones a los que están sometidos nuestros órganos de lo visible, los ojos y el oído, a menos que el pensamiento acuda en su ayuda. Una parte de la respuesta griega se basa en la convicción, propia de todos los pensadores helenos, de que la filosofía permite a los mortales morar cerca de lo inmortal y adquirir así o alimentarse “de la inmortalidad en tanto es posible a la naturaleza humana participar”»<sup>2</sup>

Dentro del ámbito cinematográfico el personaje de Medea ha sido escogido como materia argumental de manera recurrente por cineastas de gran talento que han vinculado la historia de Medea al cine desde el inicio del séptimo arte hasta el momento actual. Ciertamente cineastas de dispar procedencia e incuestionable talento han sucumbido a la fascinación por este personaje mítico cuya complejidad le convierte en incognoscible en relación a su totalidad —debido a la gran cantidad de matices que presenta—, lo cual ofrece asimismo múltiples posibilidades de configuración fílmica con las que cada creador ha puesto en valor el mito de Medea desde su particular originalidad artística.

Pero si bien la motivación que ha llevado a cada director a hacer una película sobre Medea se encuentra ligada al universo creativo propio, conviene subrayar el rigor con el que los realizadores estudiados han encarado los textos literarios en su adaptación al género cinematográfico. Se trata de una extensa relación caracterizada por la honda reflexión de los

<sup>2</sup> Hannah Arendt, *La vida del espíritu, Platón, Timeo, 90c.*, Carmen Corral (trad.), Barcelona, Editorial Paidós, 2010, p. 166.

principales directores que nos ocupan sobre el personaje enmarcado en las circunstancias míticas, culturales, sociales, políticas y de insondable religiosidad que le definen: Medeas cinematográficas en las cuales prevalece la fidelidad a los pretextos literarios originales –entendiendo por fidelidad la profunda intelección del substrato esencial a la obra–, pero en las que también se investiga sobre el sentido inenarrable arquetípico primordial y preliterario del mito a través de la música, el silencio, los espacios vacíos, el tiempo, lo simbólico y los sueños. En nuestras Medeas de cine encontramos imágenes configuradas por la fantasía donde lo onírico se nos ofrece como material inconsciente esencial al conocimiento humano, y clave para entender el sentido arcano oculto a lo mitológico.

En este estudio se ha constatado cómo los principales creadores cinematográficos que nos ocupan aparecen unidos en su afán por captar este sentido primigenio del mito de Medea que lo vincula con lo inefable, con lo impronunciable y con lo maravilloso, a partir del cual cada creador ha desplegado su particular universo creativo en la recreación fílmica del mundo imaginario mítico en el que ha enmarcado al personaje. Medeas de cine que convienen con Antonin Artaud en la idea de que «todo verdadero sentimiento es en realidad intraducible. Expresarlo es traicionarlo. Traducirlo es disimularlo, y ello porque la expresión verdadera oculta lo que manifiesta. Por esto todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea de vacío, y por esto una imagen, una alegoría, una figura que ocultan lo que quisieran revelar significan más para el espíritu que las claridades de los análisis de la palabra»<sup>3</sup>.

Plasmar el sentido primigenio del mito constituye –en el caso de Pasolini– el principal motor creativo en torno al cual el director articula su propuesta cinematográfica, como prueba la preeminencia que dentro de la película tiene la etapa mitológica originaria –esencialmente etnológica y de arcaica religiosidad–, escogida para el desarrollo de la trama, y que Apolonio de Rodas nos narra en *Las Argonáuticas*. Pero esta misma intención la encontramos también en los principales directores que han basado sus películas principalmente en la tragedia de Eurípides, como Lars von Trier y Mark Cullingham, así como también en los realizadores Arturo Ripstein y Javier Aguirre, los cuales han tomado la *Medea* de Séneca como referente esencial en sus obras cinematográficas, puesto que sin abandonar la fidelidad a cada uno de los textos literarios que han tomado como referente, todos ellos coinciden en desentrañar la personalidad mítica de Medea retrotrayéndose

---

<sup>3</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Enrique Alonso y Francisco Abelenda (trads.), Barcelona, Editorial Edhasa, 2011, p. 95.

desde la profundidad que presenta su insigne figura hasta el sentido primario fundante del mito –previo a la filosofía racional griega y al estoicismo–, que naturalmente impregna el contenido de las obras escritas por Eurípides y Séneca respectivamente, como lógico resultado del tiempo histórico y del pensamiento filosófico que las vio nacer.

Y es que si bien la recreación artística e imaginaria del mito de Medea edificada por cada uno de los creadores cinematográficos varía sustancialmente, bajo las diferentes ópticas fílmicas subyace la relación que mantiene el mito con otras doctrinas como la psicología, la religión o la antropología, en las que el carácter fundante del mito de Medea pervive como representación nihilista simbólica destructora del orden social y cultural establecido. Se presenta la pregunta de por qué entre las doctrinas mencionadas no tiene la filosofía un poder específico en la mente de nuestros creadores fílmicos de cara a su particular configuración artística de Medea. Ninguno de ellos es sospechoso de falta de rigor intelectual. No obstante, aunque el pensamiento filosófico y una sólida formación intelectual debe estar en la base de toda creación artística –y en los casos que nos ocupan, se encuentra–, dar vida a una obra de arte exige que su presencia, aunque alojada, permanezca oculta. De aquí que los directores estudiados posean la certeza de saber que el sentido primigenio del mito que persiguen está más cerca del arte que de la filosofía. Pasolini –extraordinario pensador–, huye especialmente de conceptualizaciones racionales, pues intuye de manera radical que el sentido primario del mito que busca –de misteriosa y arcana religiosidad–, se encuentra en las antípodas de un sistema de pensamiento racional sistematizado, siendo de hecho, su opuesto. Esta es la razón por la cual las películas basadas en las tragedias de Eurípides y Séneca que se han estudiado, aunque no traicionan el contenido artístico del texto literario, no inciden tampoco de manera especial en recoger su contenido filosófico. Ninguno de los directores adopta ni siquiera de manera tangencial –y menos aún incluye como punto de vista a su creación cinematográfica– la filosofía racionalista implícita a la obra de Eurípides, como tampoco el punto de vista estoico defendido por Séneca.

#### **4.1.3. Elementos artísticos utilizados para comunicar lo inefable en las Medeas de cine**

«Y quizá la verdadera tragedia de todo poeta sea que sólo puede alcanzar el mundo metafóricamente, según las reglas de una magia limitada en definitiva en su apropiación del mundo. Sin embargo, he descubierto muy rápidamente que

la expresión cinematográfica, gracias a su analogía desde el punto de vista semiológico con la propia realidad me permitía alcanzar la vida más completamente. Apropiármela, vivirla al recrearla. El cine me permite mantener el contacto con la realidad, un contacto físico, carnal, diría incluso de orden sensual»<sup>4</sup>.

Jean Duflot, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*

Se ha constatado que los principales directores estudiados prescinden del contenido filosófico racional implícito a los textos literarios que toman como referentes en la realización de sus respectivas adaptaciones cinematográficas; es decir, abandonan la generalidad conceptual por estar más interesados en formular preguntas acerca de la universalidad de las grandes pasiones humanas, así como por captar el alma inscrita en las obra literarias: espejo atemporal de la condición humana. Para llevar a cabo este trabajo los cineastas son conscientes de que la razón presenta sus límites: no puede demostrar indudablemente la existencia de lo inefable porque no tiene ni extensión ni límite.

Lo que persiguen nuestros creadores al traducir a imágenes las palabras contenidas en los textos literarios es acceder al conocimiento de la naturaleza humana a través del retrato visual de las grandes pasiones que siempre han asolado al hombre y cuya naturaleza se mantiene inalterable a lo largo de la historia, ya que las grandes preguntas acerca del ser humano siguen arrojando oscuridad por ser a-históricas, manteniéndose en el tiempo como enigmas irresolubles. Por consiguiente, las respuestas arrojadas desde la filosofía acerca de esta cuestión no son tenidas en cuenta por nuestros creadores como no convienen tampoco al arte, a éste le conviene un lenguaje artístico que pueda extenderse hacia lo parabólico, nunca ser expresión conceptual directa. De aquí que el lenguaje visual cinematográfico incluya su propio sistema de signos que quizás convienen mejor a este tipo de cuestiones: conceptos icónico visuales de los cuales hacen uso los principales directores con el fin de acceder desde el punto de vista artístico al conocimiento de aquello que incluso la literatura encuentra grandes dificultades para expresar. El símbolo significado en Medea, tal como indica Gershom Scholem, «es la representación expresable de algo que se encuentra más allá de la esfera de la expresión y de la comunicación, algo que proviene de una esfera cuyo rostro está, por así decirlo, vuelto hacia dentro y alejado de nosotros: una

---

<sup>4</sup> Cfr. Jean Duflot, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Joaquín Jordá. (trad.) Barcelona, Editorial Anagrama, 1971, p. 21.

realidad oculta e inexpresable»<sup>5</sup>. Llegados a este punto, nuestros creadores prescinden incluso de lo literario, pues en su búsqueda del origen primigenio del mito que precedió a su narración literaria, van más allá de la literatura, en la creencia de que el sentido que persiguen excede la capacidad expresiva literaria que le es propia, por expandirse su contenido hacia límites inenarrables, hacia territorios cuya aprehensión cognitiva requiere un sistema de signos perteneciente a un código artístico distinto. Entramos pues en el ámbito de lo irracional, del misterio, de lo poético, de la música, del silencio y de la espiritualidad y religiosidad místicas.

Esto es así en el caso de las principales adaptaciones cinematográficas basadas total o parcialmente en la tragedia de Eurípides, como ocurre con la *Medea* rodada por Pier Paolo Pasolini, donde los principales estímulos creativos que nutren al realizador italiano no son literarios —el guión cinematográfico incluye sólo unas cuantas citas de la tragedia de Eurípides—, sino los grandes autores de la antropología moderna y la historia de las religiones. Adquiere solidez a partir de aquí el concepto de barbarie —como estado que precede a nuestra civilización— que tanto fascina a Pasolini, pues en la mente del creador el contenido religioso arcaico pre-mitológico constituye la esencia misma del mito: rastrear el sentido de la religiosidad arcaica violenta del mito inscrito en la sociedad primitiva de la Cólquide es por tanto su principal objetivo en esta película, para ello el director se vale de un lenguaje artístico propio: un lenguaje de lo eterno y lo sagrado. Icónica visual y auditiva en la cual el silencio, la música, la naturaleza, el sol, la luna, el espacio vacío, lo simbólico, el tiempo y lo onírico se articulan como semiótica de lo inefable. Esta semiótica sirve especialmente al propósito de plasmar el concepto de una religiosidad hierática vivida íntimamente como sagrada a través de la cual la naturaleza en su totalidad se revela como sacralidad cósmica: el cosmos transmuta en hierofanía donde lo sagrado constituye un modo de estar en el mundo. Concepto que el director expresa a través del silencio, los grandes espacios vacíos en los que sumerge a Medea, una naturaleza abierta a la inmensidad que conecta a la diosa con su origen mítico, el mar violento que la engulle para purificarla o los sueños en los que Medea se comunica con su abuelo Helios a través de los cuales retorna a su pasado y recupera su verdadera identidad. Personalidad de los héroes solares de la que nos habla Mircea Eliade cuando afirma que «el mito del héroe solar contiene asimismo elementos de la mística del soberano o demiurgo. El “héroe” salva al mundo, lo renueva, inaugura una nueva etapa, que consiste a veces en una nueva organización del universo;

<sup>5</sup> Cfr. Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Beatriz Oberländer (trad.), Madrid, Siruela, 2006, p. 47.

dicho en otras palabras: conserva todavía la herencia demiúrgica del ser supremo. El héroe solar tiene además siempre una “zona oscura”: la de sus relaciones con el mundo de los muertos, la iniciación y la fecundidad»<sup>6</sup>.

La palabra textual viene a ser sustituida dentro de la película por esta iconografía visual con la cual el director recupera un origen salvaje mitológico donde el asesinato sacrificial se establece como condición necesaria para el establecimiento de un nuevo orden social incidiendo en la relación metafísica entre el teatro y lo religioso, actuando también como separación entre la pureza del origen mítico y la sociedad actual en la que esta concepción de lo sagrado ha sido relegada al olvido: una religiosidad incomprensible para el hombre de hoy y a través de la cual el mito de Medea emerge de forma espontánea. Medea –nos dice el director– lleva en sí su propia tragedia, pues cuando es arrebatada de su centro mítico por amor a Jasón, no puede integrarse en el mundo racional. El tiempo de la película es el tiempo circular de la tragedia, pero también y sobre todo es el tiempo mítico preliterario: el tiempo del origen que se expande hacia la quietud, lo inabarcable, el silencio y el misterio de lo inefable: Medea adquiere de súbito la fuerza de símbolo religioso y nos hace intuir lo eterno.

También la *Medea* rodada por Mark Cullingham se caracteriza por el intento de su director por apresar el sentido primario salvajemente violento inherente al personaje. En este caso buscado a través de escenas impregnadas de misterio en las cuales la inmensidad vacía, una música arcana materializada con el rasgar lento y sordo del sonido de un tambor, las alucinaciones auditivas y un inquietante silencio adquieren un protagonismo absoluto. La luna constituye asimismo un elemento artístico evocador de lo inefable dentro de la película por su sujeción a la ley universal del devenir: del nacimiento y la muerte. Mircea Eliade se refiere a la sujeción en las culturas primitivas a la ley universal del devenir, del nacimiento y la muerte, donde «el sol es siempre igual a sí mismo, no cambia, no tiene “devenir”. La luna, por el contrario, crece y decrece, desaparece, su vida está sujeta a la ley universal del devenir; del nacimiento y la muerte. La luna, como el hombre, tiene una “historia” patética, porque su decrepitud, como la del hombre desemboca en la muerte.

---

<sup>6</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Tratado de la historia de las religiones*, A. Medinaveitia (trad.), Barcelona, Editorial Círculo de lectores, 1990, p. 192.



Durante tres noches no hay luna en el cielo estrellado. Pero a esta “muerte”<sup>7</sup> sigue un renacimiento: la “Luna nueva”<sup>8</sup>.

Pero también se busca capturar el sentido primigenio del mito, y, fundamentalmente, a través de una caracterización con la cual se construye el personaje de una Medea «animal-serpiente» violenta, primaria e indomable, palpitante de pasión y de lujuria. La base de este brillante trabajo actoral la constituye la relación entre la mujer y la serpiente en referencia a lo erótico, en cuanto a la capacidad de transformación que conlleva desprenderse de la propia piel para renacer a un ser nuevo. Pero, además, el director está especialmente interesado en mostrar el poder misterioso y cósmico de Medea que nos muestra con escenas de un silencio estremecedor, en las cuales conecta el personaje al mundo sobrenatural con invocaciones en las que Medea aparece ensamblada a una columna de energía cósmica vertical que la pone en comunicación con los dioses.

«Allí en donde por medio de una hierofanía se efectúa la ruptura de niveles se opera al mismo tiempo una “abertura” por lo alto (el mundo divino) o por lo bajo (las regiones infernales, el mundo de los muertos). Los tres niveles cósmicos –Tierra, Cielo, regiones infernales– se ponen en comunicación. Como acabamos de ver, la comunicación se expresa a veces con la imagen de una columna universal. Columna cósmica de semejante índole sólo puede situarse en el centro mismo del universo, ya que la totalidad del mundo habitable se extiende alrededor suyo»<sup>9</sup>.

Recurrente es también en la *Medea* filmada por Lars Von Trier la búsqueda del misterioso sentido velado del mito que en esta película el director trata de captar a través de la visualidad del relieve de imágenes en las cuales la naturaleza transmuta como elemento transcendente aunándose con lo sagrado místico: idea que subyace al romanticismo, y donde las referencias al papel del sueño, la imaginación y la ensoñación como elementos de creación de lo inefable son recurrentes. Como en la escena con la que el director inicia la película en la que escuchamos el canto de un pájaro y Medea –como roca o marina ola– aprisiona la arena entre sus manos en una comunión íntima con la tierra a la que se aferra, entregándole su dolor: espectáculo de la unión entre Medea y la naturaleza con la que se funde. Con esta primera secuencia el director traduce las imágenes contenidas en el texto

<sup>7</sup> La ofrenda sacrificial de los hijos de Medea vendría también a acallar la queja de Selene. Según la creencia sobre las brujas, Medea haría descender u ocultarse a la luna con sus ensalmos, forzándola así a visitar durante la noche a Edimión, a cuyo encuentro acudía sólo de día. Por lo que Selene se jacta ante el atormentado amor de Medea por Jasón: «No soy yo la única en errar en busca de la caverna de Latmo ni estoy sola en abrasarme por el hermoso Endimión. ¡Cuántas veces en verdad, perra, también por tus tramposos ensalmos me he acordado de mi amor, para que tú en la noche tenebrosa practicaras tranquila los maleficios que te son tan queridos! Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*, Canto IV, Máximo Brioso Sánchez (trad.), Madrid, Editorial Cátedra, 2015, pp. 178 y 179.

<sup>8</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Dioses, diosas y mitos de la creación*, Diana Rocco y Eduardo José Mínguez (trads.), Azul Editorial, Barcelona, p. 201.

<sup>9</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Luis Gil (trad.) Barcelona, Editorial Labor, 1985, pp. 37-38.

de Eurípides: «yace ella sin probar bocado, abandonando su cuerpo a los dolores, consumiéndose en lágrimas todo el tiempo, desde que se ha sabido injuriada por su esposo; ni alza su mirada, ni aparta de tierra su rostro. Y como roca o marina ola oye las advertencias que le hacen sus amigos»<sup>10</sup>.

El arco iris constituye también un elemento visual dentro de la película que viene a simbolizar el poder destructor de Medea como rayo de luz divino, y es utilizado junto al telar como elemento artístico en un doble sentido: por un lado, el telar<sup>11</sup> es el símil por el cual Medea –cual Moira– personifica y teje el destino: el hilo de una vida trágica para Jasón. Pero además el telar se interpone entre la pareja como representación de la antítesis entre razón y pasión, ante la imposibilidad de una futura reconciliación entre los esposos.

Elementos de creación artística que Medea utiliza para reencontrarse a sí misma, para conectar con su origen primigenio, para re-crearse y volver a ser quien era: fotogramas en los que se impone el vacío, la distancia y la ausencia como componentes de angustiosa búsqueda. Especial mención requiere el papel que el silencio cumple dentro de la película, así como el tratamiento visual que este creador otorga a la sabiduría profética oracular de Medea con imágenes de oscuridad y niebla: un paisaje misterioso, velado e inquietante. Lars von Trier construye una tragedia de lo inevitable con la que nos enfrenta al caos inaccesible de paisajes vacíos que se agrandan hasta el infinito, en los que el espectador queda empuñado ante la belleza de un origen misterioso y primordial impronunciable: fundador también del sacrificio aniquilador que se cierne sobre él.

En lo que se refiere a las Medeas de cine basadas en la tragedia de Séneca, éstas aparecen unidas por la defensa que los creadores cinematográficos hacen del personaje senecano, dado que los directores estudiados –al contrario de Séneca–, no juzgan a Medea, no la condenan, la entienden y la salvan. Nuestros realizadores aman a Medea. Séneca no. Séneca instrumentaliza el mito de Medea como ejemplificación en su defensa de la filosofía

<sup>10</sup> Eurípides, *Medea*, Antonio Guzmán Guerra (trad.), Madrid, Alianza Editorial, p. 106.

<sup>11</sup> El telar como elemento de escenografía nos remite al *Canto IV* de *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas en el que se utiliza el símil de Medea que como hilandera hace girar la rueda: «Pero mientras ella se consumía entre su gente sobrevino la Noche, que hace dormitar las faenas de los hombres, e impuso el reposo a la tierra toda por igual. Mas a ella ni siquiera un momento la hizo dormir el sueño, sino que su ánimo se revolvía, dolorido, en su pecho, igual que cuando una obrera laboriosa hace girar su huso en la noche y gimen sus hijos, huérfanos, en torno a ella, que ha quedado viuda, y las lágrimas le fluyen por las mejillas en su llanto por su sino tan lamentable; así se le humedecían las mejillas y en su interior su corazón se agitaba traspasado por agudos sufrimientos» Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*, Canto III, Máximo Briosio Sánchez (trad.), Madrid, Editorial Cátedra, 2015, pp. 133-134.

La utilización de la elaboración del tejido en sentido alegórico, en tanto personajes que personifican el destino, es un elemento compartido también por la tía de Medea: la maga Circe. Ulises describe como al acercarse a su casa escuchó la voz de la diosa entre el ruido del bastidor, y cómo ésta abandonó su trabajo para invitarle a entrar. Homero, *La Odisea*, Felipe Ximénez de Sandoval (trad.), Editorial Edaf, Madrid, 1990.

estoica y para ello no duda en sacrificar al personaje que dio origen a la leyenda, connotando también negativamente el sentido originario del mito ligado a lo religioso trascendente. Supone un hecho significativamente relevante que dentro del cine se haya tomado esta tragedia respetando la crueldad inherente a una obra fruto de la época imperial romana y que, sin embargo, partiendo de este horror –y a pesar de su autor–, los directores hayan salvado al personaje de Medea. Y esto es así por dos motivos: en primer lugar estos creadores cinematográficos no someten al personaje a juicio estoico, y, en segundo término, están interesados en acceder al origen mítico primigenio del personaje sin otorgar una significación estrictamente negativa a los poderes de Medea.

Este argumento se constata en la película *Así es la vida...*, de Arturo Ripstein, en la cual el destino como fatalidad cósmica es abordado desde una estética visual de lo violento pormenorizado y donde la inmanencia de lo monstruoso planteada por Séneca es buscada deliberadamente por el director a través de escenas a las que aplica un tratamiento hiperreal de la imagen con el que pretende anular la distancia de representación, y a patir del cual se deriva la identificación entre el sujeto observante y el hecho observado. Se estrecha pues la posibilidad para la creación de un espacio imaginario, se elimina el lugar para la poesía y consiguientemente también se elimina la posibilidad de elaborar imágenes de lo trascendente. Ripstein hace uso de este concepto para captar este tipo de realidad despiadada de la que nos habla Séneca, pero también, y fundamentalmente, como técnica cinematográfica que le permite acercarse –para entender de manera compasiva– a lo inefable que habita en el interior del personaje. Esta aproximación nos permite acceder a su conocimiento a través de los largos monólogos dolosos de una Medea mucho más emocional que la de Séneca, en los que el elemento onírico adquiere una enorme importancia, y donde los profundos silencios son establecidos por el director como requisitos necesarios que le permiten adentrarse en la personalidad de la diosa: su fragilidad y profunda soledad, consiguiendo de este modo ir más allá de la terrible realidad descascarillada en la que habita, y de la que finalmente huye retornando al mundo mítico del que procede. En este sentido la película logra ir más allá de lo literario en su búsqueda del significado trascendente originario del mito al establecer un punto de unión entre lo contingente y lo universal mitológico.

La *Medea* de Javier Aguirre es, asimismo, una mujer mucho más emocional que la *Medea* de Séneca y también encontramos en el director el deseo por adentrarse en el mundo interior del personaje sin juzgarlo –desmarcándose en este punto de su referente literario–.

En un doble sentido, primero en la introducción a la película donde el director nos muestra a una Medea anónima del siglo XXI estableciendo su identificación con la Medea de Séneca a través de imágenes que se suceden en un discurso visual desvinculado de la palabra. Representaciones que funcionan como entidades autónomas e independientes en la comunicación del desgarró trágico que sufre Medea: como una fuerza espiritual que inicia su trayectoria en lo sensible y en sentido inverso, al tomar el director la palabra, el lenguaje literario, como vertebrador autónomo y autosuficiente del discurso narrativo atravesado por el vacío escénico. Una idea de ausencia donde la carencia de concreción espacial nos arroja a un espacio exterior informe y frío evocador del que Medea siente interiormente como exiliada: espacio escénico habitado únicamente por la imaginación de los actores de manera que es la sucesión de imágenes creadas por ellos las que configuran el mundo mítico de la diosa.

#### **4.1.4. La intemporalidad de la idea de mujer**

El carácter fundante del mito de Medea pervive como representación nihilista simbólica destructora del orden social y cultural establecido: un arquetipo que sigue provocando en el imaginario actual imágenes ancestrales de muerte que estremecen y perturban, a través de las cuales la mujer, la naturaleza, la tierra, la magia, lo femenino, la espiritualidad, el misterio y la comunicación con los dioses se establece como deconstrucción necesaria al surgimiento de la mujer–Diosa dentro de un contexto religioso arcaico. Medea es la imagen contradictoria de una Diosa presa de emociones desmesuradas y que sufre precisamente a causa de esa desmesura. En su figura coinciden la bondad con la crueldad y el poder creador con la voluntad de destrucción.

Cabría preguntarse acerca de su contradicción más lacerante por la cual en Medea coexisten la Diosa y la mujer por ser en esta antítesis interna radical donde encuentra el personaje su paradoja más irresoluble. Medea ama con la ternura de una mujer y odia con la fuerza devastadora de una diosa antigua. Su amor la fragiliza convirtiéndola en humana: su odio la devuelve a su origen mítico violento. No obstante, su radical capacidad destructiva de carácter divino no nos espantaría de igual manera si éste rasgo no concerniera simultáneamente a un ser humano. Y sin embargo, en esta antinomia se fundamenta el largo camino antropomórfico literario que recorre el personaje a través del cual Medea hace uso de su *logos* y toma plena conciencia de su personalidad dual estableciendo una lucha consigo misma de la cual saldrá victoriosa la Diosa ctónica.

«Los hombres han sentido siempre la necesidad de purificarse mediante el sacrificio de seres inocentes, animales, niños, vírgenes. La inocencia alcanza el grado supremo cuando el sacrificio es voluntario»<sup>12</sup>

El deseo femenino –determinado por este carácter radicalmente subversivo de la diosa–, como resultado de la antropomorfización del personaje, viene a aclarar el interés que suscita su emblemática figura hoy, en una sociedad tan lejana a aquella que vio nacer esta imagen de mujer donde los abismos surcados por la inteligencia femenina en su búsqueda del ser incluyen el sacrificio humano ritual, el cual se establece como mito fundante *sine qua non* de una nueva estructura cultural a través de dos vertientes: o son las propias mujeres las que se ofrecen como víctimas propiciatorias –es el caso de Antígona: «Yo le enterraré. Hermoso será morir haciéndolo»<sup>13</sup>–, cuya muerte viene a resolver el conflicto trágico planteado en la obra, o bien es el sacrificio de sus hijos –como ocurre en Medea– la condición necesaria para la construcción de un nuevo orden social. Antígona: «No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Estas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron»<sup>14</sup>. Medea: «La confianza en los juramentos ya no existe, y no puedo saber si tu crees que los dioses de entonces ya no mandan, o que entre los hombres hay ahora nuevas leyes»<sup>15</sup>. Son mujeres salvajes que se matan o matan aquello a lo que han dado vida con el fin de subvertir el status social y político establecido en defensa de la ley divina: mujeres caos que retornan al origen mítico a través del sacrificio ritual mágico.

Y es esta intemporalidad de la idea de mujer la que subyace como corriente subterránea a-histórica en el recorrido de nuestro estudio sobre Medea en sus distintas traslaciones cinematográficas, bien sea a través de la *Medea* auténticamente primitiva habitante de la Cólquide por la que se interesa Pasolini, la fiel reproducción de Medea en Corinto que nos ofrece Sarah Ferrati, la *Medea* medieval transpirada de romanticismo de Lars von Trier, la mujer serpiente enloquecida de pasión lunar de la que nos habla Mark Cullingham, la oscura mujer mejicana de Ripstein o la ménade capaz de arrasar y trastocarlo todo en la película de Javier Aguirre.

<sup>12</sup> Simone Weil, *El conocimiento sobrenatural*, María Tabuyo y Agustín López (trads.), Madrid, Editorial Trotta, 2003, p. 92.

<sup>13</sup> Eurípides. *Antígona*, Assela Alamillo (trad.), Madrid, Editorial Gredos, 1992, p. 251.

<sup>14</sup> Eurípides. *Antígona*, ed. cit., p. 256.

<sup>15</sup> Eurípides, *Medea*, Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez (trads.), Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 124.

Para concluir, he de decir que si bien una sólida fundamentación teórica resulta común a todas las obras cinematográficas estudiadas, en este trabajo se ha constatado la necesidad que nuestros directores han tenido de encarar el trabajo desde un tratamiento emocional, es decir, tomando lo espiritual como herramienta reveladora de la verdad inscrita al personaje: un conocimiento sensitivo que resulta ser el único realmente sustancial al trabajo artístico –tanto para la actriz encargada de encarnar al personaje como para el director que desee montar un espectáculo sobre Medea–. Este trabajo se refiere fundamentalmente a la representación figurada del personaje a través de un proceso de empatía emocional, sensible y sensitiva –que no de mimesis aristotélica–, que resulta esencial al conocimiento humano. El actor debe por tanto apoyarse en imágenes que inicien su trayectoria en lo sensible y prescindan luego de la realidad, pero también, y en sentido inverso, debe saber que el alma y sus pasiones tiene una dimensión corporal desde la que iniciar su trabajo. Por consiguiente, es necesaria una gran valentía y generosidad si uno pretende adentrarse en la «verdad» peligrosa y arquetípica del territorio de insondable oscuridad que puebla a este personaje mítico, para captar así su interior en un proceso de aprehensión emocional del que uno sale más fortalecido y con un mayor conocimiento –no desde el punto de vista teórico, sino espiritual y vivencial– de la naturaleza humana. Porque como señala Antonin Artaud, «el totemismo es actor, se mueve y fue creado para actores; y toda cultura verdadera se apoya en los medios bárbaros y primitivos del totemismo, cuya vida es salvaje, es decir, enteramente espontánea»<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Cfr. Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, ed. cit., p. 13.

## 4.2. ABSTRACT

### MEDEAS FILM: FROM THE THEATRICAL TEXT TO THE FILMIC REPRESENTATION

Within the literary field the character of Medea was already fascinating in Greco-Roman antiquity for poets and artists who recounted in his works his personal vision of the legend. But Medea is not only configured in multiple versions depending on the genre from which has been addressed as a character, but has generated multiple polyhedral reflections from all artistic disciplines. The many faces of this character become impossible to reduce its essence to a single work of art. It is amazing the large number of translations, versions, adaptations and literary reworkings that have been made on the Medea by Euripides and Seneca throughout the European world and beyond its borders especially from the fifteenth century. But why has Medea been and does she remains an influential personality? Where does its fascination lie? Where is the mystery? Why does her identity expand into the ineffable? What is in it closely and at a time indecipherable? Why does it attract us as much as frighten? Why does Medea escape the univocal definition? Is multiple contradiction its only possible definition? What is the deeper meaning of their intimate and radical union with violence?

Certainly, Medea —as every great artistic and philosophical creation— raises more questions than answers. The complexity of the "human" Medea must be added the character traits "divine" that are proper to the character and only acquire full meaning within an archaic and mythical religious context: necessary framework to recognize the figure of Medea goddess. Therefore, the general creative horizon announced requires the study of literary history of the myth by which to track where and how what we call character Medea originates, and thus revealing the evolutionary significance of the character from its mythical, ethnological and religious origin to literary review prepared from stoic rationalism by Seneca.

The approach to this enormous task allows us to glimpse how each creator hon his own historical period becomes generator and builder of a "new" Medea. It is, in each case, an original interpretation among the many possibilities presented by this woman of many faces. We do not know the connotations attributed to Medea when it was part of the fable that gave rise to an oral legend of ancient origins, but it is found ,throughout the journey made by the main texts of Greek and Roman literature, that the more the character moves

away from its original mythical origin the greater is the negative significance attached to it: the closer in time the literary work is to the primal mythical origin of the character the kinder the author is when conferring Medea qualities of a positive nature and the more is the absence of moral judgment regarding the crimes attributed to the goddess.

In order to establish what author or authors are indebted to the different filmmakers which are object of our investigation, as well as what parts of myth and character of Medea have been taken as a reference in carrying out their respective films, in chapter one it has been made a tour of the main texts of Greek and Roman literature that refer in its lines, in very different ways, to the figure of Medea. This chapter has shown the eminently negative trend shown by the character and have shown the different characterizations attributed to his personality depending on the treatment given by the various Greco-Roman writers, from its mythical origin to the revisions on heroin made by Euripides and Seneca, pursuant to which Medea becomes synonymous of certain positive or negative qualities. To undertake this task has been made a tour through the many literary Medeas starting from Hesiod's *Theogony*, the *Iliad* and the *Odyssey* by Homer, Pindar's fourth *Pythian* and the tragedy written by Euripides, *Medea*. In the early Hellenistic era we must stop at *The Argonautica* by Apollonius of Rhodes and finally, in the Roman arena, in the versions of the myth written by Ovidio in Canto XII of *Heroidas* and in Chapter VII of the *Metamorphoses*, to end the analysis of the *Medea* tragedy written by Seneca. Finally, it has established a comparative analysis between the *Medea* by Seneca's and Euripides' *Medea* both of them main literary references of cinematographic Medeas.

In order to facilitate a first comparative display between each of the literary texts and their corresponding film adaptation, the chapter two of this study includes the table of each of the films with a comparative synopsis in which the correspondences between the literary work and film are established, and they both the shared the elements and the originally ones that are the specific ones of each adaptation are shown: the literary text is constituted within each film work as the main creative source for producing the screenplay: a powerful stimulus from which images set in the essence of the world narrated literarily. It is developing the deepest essence of literary texts and their implications through the particularity of each of the film adaptations, of which Sánchez Noriega tells us that they respond to a typology based on the dialectic between fidelity and creativity, type story and the extent and aesthetic-cultural proposal of each director.

Chapter three has included a comparative analytical sequence between the twenty-



two film adaptations of literary pretexts of origin. We have also seen how it has led to a visual practice the theoretical conceptualization of the character of Medea in each of those adaptations through the film image based on the different literary texts on which each of these films is based.

The objective of this research has been to try to show how in the art of film—unlike the literary—character of Medea has been brought to the screen from the absence of damning meanings of moral character. The primal essence of the myth of Medea in the film is presented detached from the philosophical, scientific and rational, as last sense escapes even to own literary language. Certainly, the most outstanding filmmakers before us have given life to Medea allying with the character from a deep understanding of this mythological figure in relation to the ineffable, that is, as an archetype imaginary producer of meaning attached to the symbolic, silence, the mystery and art. For this reason in this investigation underlies an attempt to trace where and how what we call character of Medea in response to the fictional genealogy that have generated their preliterate history, with the aim of highlighting the significance of the character in relation its mythical, ethnological, anthropological and religious origin.

So we have started from adaptations based on *Medea* written by Euripides, we referred first to the arrival of the cinema myth, dating from 1920, with silent film of Telme K. In 1957, there was a second cinematic approach to the myth of the hand of the actress—and this time also director— Sarah Ferrati, who faithfully reproduces the text of Euripides. The uniqueness of this fact is that, among the major film adaptations of Euripides' *Medea*, the Sarah Ferrati's one is the only one that develops faithfully following the structure of this literary work. And finally, among the measures based on the homonymous tragedy of Euripides, *Medea* appears in 1959 starring Judith Anderson. The rest of the films analyzed participate in some other Medea, so then we spent analyzing those films that, taking the homonymous Greek tragedy as a reference, also include elements of myth collected in the epic *The Argonautica* of Apollonius of Rhodes: this is the case of *Medea* by Pier Paolo Pasolini filmed in 1969. We then approached the study of films based on Euripides' tragedy whose staging adds elements of senecan *Medea*, as in *Medea* shot by Mark Cullingham in 1983. In the case of Lars Von Trier version presented in 1988 of Euripides' *Medea*, filmed from a screenplay by Carl Theodor Dreyer, the cinematic storytelling occurs point by point, as in the literary work except for the murder of the children of Medea—which occurs within the scenario—, as in the tragedy of Seneca. We focused then on Medea's film only based on or inspired by the literary text of Seneca, as in

the case of the film *That's life...*, filmed by the Mexican director Arturo Ripstein in 2000, as well as the *Medea 2* film, shooted in 2006 by Spanish director Javier Aguirre. Finally, we have tackled the film analysis of those films that have been based exclusively on the epic poem *The Argonautica* of Apollonius of Rhodes, among which we analyzed the episode of the adventures of Hercules, *Medea culpa* of Robert Bielak, which is filmed in 1998. In the same year, Mireille Chalvon takes care of the children's series, filmed in two chapters, *Mythical Warriors: Guardians of the Legend*, based on the myth of Jason and the Argonauts. And, in 2000, the myth of the voyage of Jason and his companions aboard the ship Argo becomes movie with *Jason and the Argonauts*, by director Nick Willing. A separate chapter has been designed to collect short films made about the tragedy of Medea in the amateur field and university.

In conclusion, it was found that in the film Medeas, fidelity to the original literary pretexts prevails. In this case, fidelity means a deep insight of the essential substrate to work, but has also investigated the inexpressible sense archetypal primordial and pre-literary myth through music, silence, empty space, time, symbolic and dreams. In our film Medeas we are shaped by fantasy images where dreams are to us as unconscious material essential to human knowledge and key to understanding the hidden arcane mythological sense. In this study it has been found as major filmmakers that concern us appear united in their quest to capture this original sense of the myth of Medea that links it to the ineffable, the unpronounceable and the marvelous, from which each creator has deployed its particular creative universe in the film recreation of the mythical imaginary world in which he has framed the character.

Also, it was found that the main directors surveyed do without rational philosophical content implicit literary texts taking as a reference in performing their respective film adaptations, that is, they leave the conceptual generality to be more interested in questions about the universality of the great human passions, as well as capture the soul inscribed in literary works: timeless mirror of the human condition. Since, although a solid theoretical foundation is common to all films studied, in this paper it is verified the necessity of managers of facing filmmaking from an emotional treatment, that is to say, taking spiritual tool as revealing the truth written character: a sensitive knowledge that proves to be the only really substantial artistic work, both for the actress responsible to embody the character and for the director who wants to articulate a show about Medea.

### 4.3. RESUMEN

#### MEDEAS DE CINE: DEL TEXTO TEATRAL A LA REPRESENTACIÓN FÍLMICA

Dentro del ámbito literario el personaje de Medea resultaba ya fascinante en la Antigüedad grecorromana para poetas y artistas que relataron en sus obras su visión personal de la leyenda. Pero Medea no sólo se ha configurado en múltiples versiones dependiendo del género literario desde la que ha sido abordada como personaje, sino que ha generado múltiples reflexiones poliédricas desde todas las disciplinas artísticas. Las múltiples caras de este personaje tornan imposible reducir su esencia a una sola obra de arte. Asombra la gran cantidad de traducciones, versiones, adaptaciones y reelaboraciones literarias que se han realizado sobre la *Medea* de Eurípides y la de Séneca en todo el mundo europeo y más allá de sus fronteras sobre todo a partir del siglo XV. Pero ¿por qué Medea ha sido y sigue siendo una personalidad tan influyente? ¿Dónde radica su poder de fascinación? ¿Dónde su misterio? ¿Por qué su identidad se expande hacia lo inefable? ¿Qué hay en ella de cercano y a la vez de indescifrable? ¿Por qué nos atrae tanto como nos espanta? ¿Por qué escapa Medea a la definición unívoca? ¿Es la contradicción múltiple su única definición posible? ¿Cuál es el significado profundo de su íntima y radical unión con la violencia?

Ciertamente, Medea —como toda gran creación artística y filosófica— plantea más preguntas que respuestas. A la complejidad de la Medea «humana» hay que añadir los rasgos de carácter «divinal» que le son propios al personaje y que sólo adquieren pleno sentido dentro de un contexto mítico arcaico religioso: marco necesario para reconocer la figura de la Medea diosa. Por consiguiente, el horizonte creativo general anunciado exige el estudio de los antecedentes literarios del mito mediante los cuales poder rastrear de dónde y cómo se origina aquello que llamamos personaje de Medea, y así poner de manifiesto la significación evolutiva del personaje desde su origen mítico, etnológico y religioso hasta la revisión literaria elaborada por Séneca a partir del racionalismo estoico.

El acercamiento a esta ingente tarea nos permite empero vislumbrar cómo cada creador, de la mano del período histórico que le es propio, se convierte en artífice y generador de una «nueva» Medea. Se trata, en cada caso, de una original interpretación de entre las múltiples posibilidades que presenta esta mujer de innumerables rostros. No conocemos las connotaciones atribuidas a Medea cuando ésta formaba parte de la fábula que dio origen a una leyenda oral de orígenes remotos, pero sí se constata a través del

recorrido efectuado por los principales textos de la literatura grecorromana que a medida que el personaje se aleja de su origen mítico original mayor es la significación negativa que se le atribuye: cuanto más cercana en el tiempo se halla la obra literaria al origen mítico primigenio del personaje más benévolo es el autor a la hora de conferir a Medea cualidades de carácter positivo y mayor es la ausencia de juicio moral con respecto a los crímenes atribuidos a la diosa.

Con el fin de establecer de qué autor o autores son deudores los diferentes cineastas objeto de nuestra investigación, así como qué partes del mito y del personaje de Medea han tomado como referencia en la realización de sus respectivas películas, en el capítulo uno se ha efectuado un recorrido por los principales textos de la literatura grecorromana que hacen referencia en sus líneas, de modos muy diversos, a la figura de Medea. En este capítulo se ha mostrado la evolución eminentemente negativa manifestada por el personaje y se han evidenciado las diferentes caracterizaciones atribuidas a su personalidad en función del tratamiento otorgado por los distintos literatos grecorromanos, desde su origen mítico hasta las revisiones que sobre la heroína hicieron Eurípides y Séneca, conforme a los cuales Medea se convierte en sinónimo de determinadas cualidades positivas o negativas. Para acometer esta tarea se ha efectuado un recorrido a través de las múltiples Medeas literarias partiendo de la *Teogonía* de Hesíodo, la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, la cuarta *Pítica* de Píndaro, así como la tragedia *Medea* escrita por Eurípides. Ya en época helenística es preciso detenerse en *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y, por último, en el ámbito romano, en las versiones del mito escritas por Ovidio en el Canto XII de las *Heroidas*, así como en el capítulo VII de sus *Metamorfosis*, para terminar con el análisis de la tragedia *Medea* escrita por Séneca. Finalmente, se ha establecido un análisis comparativo entre la *Medea* de Séneca y la *Medea* de Eurípides como principales referentes literarios de las Medeas cinematográficas.

Con el objetivo de facilitar una primera visualización comparativa entre cada uno de los textos literarios y su correspondiente adaptación cinematográfica, el capítulo dos de este estudio incluye la tabla de cada una de las películas con una sinopsis comparativa en la que se establecen las correspondencias entre la obra literaria y la fílmica, y se muestran tanto los elementos compartidos como los que son originalmente específicos de cada adaptación: el texto literario se constituye dentro de cada obra fílmica como principal fuente creativa para la elaboración del guión cinematográfico: un poderoso estímulo desde el cual configurar en imágenes la esencia del mundo narrado literariamente. Se trata de elaborar la esencia más

profunda de los textos literarios y sus implicaciones a través de la particularidad de cada una de las adaptaciones cinematográficas de las que Sánchez Noriega nos dice que responden a una tipología basada en la dialéctica entre fidelidad y creatividad, el tipo de relato, la extensión y la propuesta estético-cultural de cada director.

En el Capítulo tres se ha incluido la sucesión analítica comparativa entre las veintidós adaptaciones cinematográficas realizadas sobre sus pretextos literarios de origen. Asimismo hemos visto de qué manera se ha llevado a la práctica visual la conceptualización teórica del personaje de Medea en cada una de las citadas adaptaciones a través de la imagen fílmica partiendo de los diferentes textos literarios en los que cada una de estas películas está basada.

El objetivo de esta investigación ha sido intentar mostrar cómo dentro del arte cinematográfico –a diferencia del literario– el personaje de Medea ha sido llevado a la pantalla desde la ausencia de significaciones condenatorias de carácter moral. La esencia primigenia del mito de Medea en el cine se nos presenta desvinculada del punto de vista filosófico, científico y racional, pues su sentido último escapa, incluso, al propio lenguaje literario. Ciertamente, los más sobresalientes creadores cinematográficos que nos ocupan han dado vida a Medea aliándose con el personaje desde una profunda comprensión de esta figura mitológica en relación a lo inefable, esto es, como arquetipo imaginario productor de sentido, unido a lo simbólico, al silencio, al misterio y al arte. Por este motivo subyace a esta investigación el intento por rastrear de dónde y cómo se origina aquello que llamamos personaje de Medea atendiendo a la genealogía ficcional que han generado sus antecedentes preliterarios, con el objetivo de poner de manifiesto la significación del personaje en relación a su origen mítico, etnológico, antropológico y religioso.

Para ello hemos comenzado por las adaptaciones basadas en la *Medea* escrita por Eurípides, nos hemos referido en primer lugar a la llegada del mito al cine, que data de 1920, con la película silente de K. Telme. En 1957 se produce un segundo acercamiento cinematográfico al mito de la mano de la actriz –y en esta ocasión también directora– Sarah Ferrati, quien reproduce fielmente el texto de Eurípides. La singularidad de este hecho estriba en que, entre las principales adaptaciones cinematográficas de la *Medea* de Eurípides, la de Sarah Ferrati es la única que se desarrolla fielmente conforme a la estructura de esta obra literaria. Y por último, entre las Medeas basadas en la tragedia homónima de Eurípides, en 1959 aparece la *Medea* interpretada por Judith Anderson. El resto de las películas analizadas participan de alguna otra Medea, por lo que a continuación hemos

pasado a analizar aquellas películas que, tomando la tragedia homónima griega como referente, incluyen además elementos del mito recogidos en la epopeya *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas: este es el caso de la *Medea* rodada por Pier Paolo Pasolini en 1969. Posteriormente hemos abordado el estudio de los filmes basados en la tragedia de Eurípides cuya puesta en escena añade elementos de la *Medea* senecana, como ocurre con la *Medea* rodada por Mark Cullingham en 1983. En el caso de la versión que Lars Von Trier presenta en 1988 de la *Medea* de Eurípides, rodada con guión de Carl Theodor Dreyer, la narración cinematográfica se sucede, punto por punto, como en la obra literaria, excepto por el asesinato de los hijos de Medea –que ocurre dentro de escena–, al igual que en la tragedia de Séneca. Nos hemos centrado, a continuación, en las Medeas de cine basadas o inspiradas únicamente en el texto literario de Séneca, como es el caso de la película *Así es la vida...*, rodada por el realizador mejicano Arturo Ripstein en el año 2000, así como de la cinta filmada en 2006 por el director español Javier Aguirre *Medea 2*. Para terminar, hemos abordado el análisis fílmico de aquellas películas que se han basado de forma exclusiva en el poema épico *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, entre las que se ha analizado el episodio de las aventuras de Hércules, *Medea culpa* de Robert Bielak, que se rueda en 1998. En el mismo año, Mireille Chalvon se hace cargo de la serie infantil, rodada en dos capítulos, *Guerreros míticos: Guardianes de la leyenda*, basada en el mito de Jasón y los Argonautas. Y en el año 2000, el mito del viaje de Jasón y sus compañeros a bordo de la nave Argo se convierte en película con *Jasón y los argonautas*, a cargo del director Nick Willing. Un capítulo aparte ha sido destinado a recoger los cortometrajes filmados sobre la tragedia de Medea dentro del ámbito amateur y universitario.

Para concluir, se ha constatado que en las Medeas cinematográficas prevalece la fidelidad a los pretextos literarios originales, entendiendo por fidelidad la profunda intelección del substrato esencial a la obra, pero también se ha investigado sobre el sentido inenarrable arquetípico primordial y preliterario del mito a través de la música, el silencio, los espacios vacíos, el tiempo, lo simbólico y los sueños. En nuestras Medeas de cine encontramos imágenes configuradas por la fantasía donde lo onírico se nos ofrece como material inconsciente esencial al conocimiento humano y clave para entender el sentido arcano oculto a lo mitológico. En este estudio se ha constatado como los principales creadores cinematográficos que nos ocupan aparecen unidos en su afán por captar este sentido primigenio del mito de Medea que lo vincula con lo inefable, con lo impronunciable y con lo maravilloso, a partir del cual cada creador ha desplegado su particular universo creativo en la recreación fílmica del mundo imaginario mítico en el que

ha enmarcado al personaje.

Asimismo, se ha comprobado que los principales directores estudiados prescinden del contenido filosófico racional implícito a los textos literarios que toman como referentes en la realización de sus respectivas adaptaciones cinematográficas, es decir, abandonan la generalidad conceptual por estar más interesados en formular preguntas acerca de la universalidad de las grandes pasiones humanas, así como por captar el alma inscrita en las obras literarias: espejo atemporal de la condición humana. Ya que, si bien una sólida fundamentación teórica resulta común a todas las obras cinematográficas estudiadas, en este trabajo se ha verificado la necesidad que nuestros directores han tenido de encarar la realización fílmica desde un tratamiento emocional, es decir, tomando lo espiritual como herramienta reveladora de la verdad inscrita al personaje: un conocimiento sensitivo que resulta ser el único realmente sustancial al trabajo artístico, tanto para la actriz encargada de encarnar al personaje como para el director que desee articular un espectáculo sobre Medea.

## 4.4. BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS LITERARIAS

ANOUILH, Jean, *Medea*. Traducción Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Editorial Losada, 2004.

- *Romeo y Jeannette*. Traducción Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Editorial Losada, 2004.

- *Pobre Bitós o la cena de personajes / La feria de los sustos*. Traducción de Eduardo Paz Leston y María Scuderi, Buenos Aires, Editorial Losada, 2011.

- *Jezabel / Antígona*. Traducción Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Editorial Losada, 2009.

APOLONIO DE RODAS, *Las Argonáuticas*. Traducción de Máximo Briosó Sánchez, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

ESQUILO, *Tragedias*. Traducción y notas de Bernardo Perea Morales, Madrid, Editorial Gredos, 1986.

EURÍPIDES, *Medea*. Introducción, traducción y notas de Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza Editorial, Clásicos de Grecia y Roma, 2009.

- *Tragedias*. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Editorial Gredos. Madrid. 1991.

FRANK, Ana, *Diario*. Traducción de Diego Puls, Editorial Mondadori, Barcelona, 2012.

GARCÍADIEGO, Paz Alicia, *Así es la vida...* Guión cinematográfico inspirado en Medea, Madrid, Editorial Ocho y Medio, 2001.

GRAVES, Robert, Yo, Claudio. Traducción de Floreal Mazía, Barcelona, Editorial Edhasa, 2008.

HESÍODO, *Obras y fragmentos*. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Editorial Gredos, 2000.

HÖLDERLIN, Fiedrich, *Poemas de la locura*. Traducción de Txaro Santoro y José María Álvarez, Madrid, Ediciones Hiperión, 1985.



HOMERO, *Iliada*. Traducción de Emiliano Aguado, Madrid, Biblioteca Edaf, 1989.  
- *Odisea*. Biblioteca Edaf, Madrid. Traducción de Felipe Ximénez de Sandoval.1990.

JIMÉNEZ LOZANO, José, *Los ojos del icono*, Salamanca, Las edades del hombre, Caja Salamanca, 1988.

- *Los cuadernos de Rembrandt*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2010.
- *Retratos y naturalezas muertas*, Madrid, Editorial Trotta, 2000.
- *Impresiones provinciales. Cuadernos (2010-2014)*, Salamanca, Editorial Confluencias, 2015.
- *Abram y su gente*, Madrid, BAC Narrativa, 2014.
- *Una estancia holandesa*, Conversación José Jiménez Lozano y Gurutze Galparsoro, Barcelona, Anthropos, 1998.
- *Los retales del tiempo*, Granada, Editorial La Velea, 2015.

LEVI, Primo, *Si esto es un hombre*. Traducción de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, El Aleph Editores, 2012.

- *La tregua*. Traducción de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, El Aleph Editores, 2005.
- *Los hundidos y los salvados*. Traducción de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, El Aleph Editores, 2006.

LÖWITH, Karl, *Mi vida en Alemania antes y después de 1933. Un testimonio*. Traducción Ruth Zauner, Madrid, Editorial Visor, 1993.

OVIDIO, Nasón Publio, *Heroidas*. Texto revisado y traducido por Francisca Moya del Baño, Salamanca, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

- *Metamorfosis*. Edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias, Madrid, Editorial Cátedra, 2012.

PASOLINI, Pier Paolo. *Cine de poesía contra cine de prosa: Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer*. Traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Editorial Anagrama, 1970.

- *El caos contra el terror*. Edición de Gian Carlo Ferretti, traducción de Antonio Prometeo Moya, Barcelona, Editorial Crítica, 1981.
- *Nueva York*. Traducción de Paula Caballero Sánchez, Madrid, Errata naturae editores, 2011.
- *Cartas luteranas*. Traducción de Josep Torrel, Antonio Giménez Merino y Juan-Ramón Capella, Madrid, Editorial Trotta, 2010.

- *Manifiesto para un nuevo teatro», Orgía*. Traducción de Carla Matteini, Editorial Hiru, Hondarriba, 1995.
- *Escritos corsarios*. Traducción de Juan Vivanco Gefaell, Madrid, Ediciones de Oriente y del Mediterráneo, 2009.
- *Amado mío*. Precedido por *Actos impuros*. Traducción Jesús Pardo y Jorge Binaghi, Editorial Seix Barral, Barcelona, 2014.

PLATÓN, *EL banquete; Fedón; Fedro*, Traducción de Luis Gil, Barcelona, Editorial Labor, 1983.

- *Diálogos I, Apología. Critón. Eutrifón. Ion. Lisis. Cármides. Hipias Menor. Hipias Mayor. Laques. Protágoras*. Traducción y notas J. Calonge, E. Lledó, C. García Gual, Madrid, Gredos, 2007.
- *Filebo; Timeo; Critias*. Traducción y notas M. A. Durán y F. Lisi, Madrid, Gredos, 1992.
- *La República*. Traducción y notas C. Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1986.
- *Leyes*. Traducción y notas F. Lisi, Madrid, Gredos, 1999.

PÍNDARO, *Píticas*. Introducción y traducción de Alfonso Ortega, Madrid, Editorial Gredos, 2011.

ROBERT, Graves, *Yo, Claudio*. Traducción de Floreal Mazía, Barcelona, Editorial Edhasa, 2007.

SÉNECA, Lucio Anneo, *Medea*, Presentación y traducción de Jesús Luque Moreno, Madrid, Editorial Gredos, 2010.

- *Cartas morales a Lucilio I y II*. Traducción de Jaime Bofill y Ferro, Madrid, Ediciones Orbis, 1984.
- *Diálogos sobre la providencia, sobre la firmeza del sabio, sobre la ira, sobre la vida feliz, sobre el ocio...*, Traducción y notas J. Mariné Isidro, Madrid, Gredos, 2000.

SHAKESPEARE, Williams, *Teatro completo I. Tragedias*. Traducciones de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva, Madrid, Editorial Espasa, 2010.

- *Macbeth*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- *Hamlet*. Traducción de Ángel-Luis Pujante, Madrid, Editorial Austral, 2010.
- *Othello*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010.

- *Poesías*, Barcelona, Ediciones Mondadori, 2013.
- *El sueño de una noche de verano*. Traducción de Ángel Luis Pujante, Madrid, Editorial Austral, 2000.
- *Romeo y Julieta*. Traducción de Luis Astrana Marín, Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- *La tempestad*. Edición del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer, Madrid, Cátedra, 2010.
- *El Mercader de Venecia / Como gustéis*. Edición del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer, Madrid, Cátedra, 2010.

SÓFOCLES, *Tragedias*. Traducción y notas de Assela Alamillo, Madrid, Editorial Gredos, 1992.

Áyax; Las Traquinias; Antígona; Edipo Rey; Electra; Filoctetes; Edipo en Colono.

STRINDBERG, August, *Solo*. Traducción de Manuel Abella, Madrid, Ediciones Mármara, 2015.

YOURCENAR, Marguerite, *Memorias de Adriano*. Traducción de Julio Cortázar, Barcelona, Editorial Edhasa, 2011.

ZWEIG, Stefan, *La lucha contra el demonio (Hölderlin-Kleist-Nietzsche)*. Traducción de Joaquín Verdaguer, Barcelona, El Acantilado, 2007.

- *La mujer y el paisaje*. Traducción de Roberto Bravo de la Varga, Barcelona, El Acantilado, 2007.

- *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*. Traducción de María Daniela Landa, Barcelona, El Acantilado, 2009.

- *Ardiente secreto*. Traducción de Berta Vías Mahou, Barcelona, El Acantilado, 2009.

- *Castellio contra Calvino*. Traducción de Berta Vías Mahou, Barcelona, El Acantilado, 2007.

## **TEORÍA E HISTORIA DEL TEATRO Y EL CINE**

ABIRACHED, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Traducción de Borja Ortiz de Gondra, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2011.

ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, *El teatro en el cine*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2012.

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 2011.

- *El cine*. Traducción de Antonio Eceiza, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

- *El pesanervios*. Versión, prólogo y notas de Marco Ricardo Barnatán, Madrid Visor Libros, 2014.

- *El arte y la muerte/otros escritos*. Traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires, Editorial Caja negra, 2005.

BOAL, Augusto, *Teatro del oprimido*, Barcelona, Alba Editorial, 2009.

BOGART, Anne, *Los puntos de vista escénicos*. Edición española de Abraham Celaya, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2007.

BONTZNER, Pascal, *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007.

BROOK, Peter, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Traducción de Gema Moral Bartolomé, Barcelona, Alba Editorial, 2010.

CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Traducción de María Jesús Fernández Prieto, Barcelona, Editorial RBA, 2013.

CHÉJOV, Michael, *Sobre la técnica de la actuación*. Traducción de Antonio Fernández Lera, Barcelona, Alba Editorial, 2008.

- *Sin trama y sin final: 99 consejos para escritores*. Traducción de Victor Gallego Ballester, Barcelona, Alba Editorial, 2011.

CHUN-TAO CHENG, Stephen, *El Tao de la Voz*, Madrid, Gaia Ediciones, 2011.

DAVIS, Tony, *Escenógrafos. Artes Escénicas*. Traducción de Eduardo Hojman, Barcelona, Editorial Océano, 2007.

FO, Darío, *Manual mínimo del actor*. Traducción de Carla Matteini, Navarra, Dario Fo-Giulio Einaudi Editore, 1998.

GORDON CRAIG, Edward, *Del arte del teatro. Hacia un nuevo teatro*. Edición y traducción de Manuel F. Vieites, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*. Traducción de Margo Glantz, Madrid, Siglo XXI, 2009.

HORMIGÓN, Juan Antonio, *Trabajo dramático y puesta en escena. Volumen I y II*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2008.

LABAN, Rudolf, *El dominio del movimiento*. Traducción de Jorge Bonso, Madrid, Editorial Fundamentos, 1987.

LAYTON, William, *¿Por qué? Trampolín del actor*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995.

MCKEE, Robert, *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Traducción de Jessica Lockhart, Barcelona, Editorial Alba, 2009.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Teoría teatral*. Traducción de Agustín Barreno, Madrid, Editorial Fundamentos, 1998.

NIEVA, Francisco, *Tratado de escenografía*, Barcelona, Editorial Fundamentos, 2011.

OLIVA, César/ TORRES MONREAL, Francisco, *Historia Básica del Arte Escénico*, Madrid, Editorial Cátedra, 1994.

ÓSIPOVNA KNÉBEL, María, *El último Stanislavsky*. Traducción de Jorge Saura, Madrid, Editorial Fundamentos, 1996.

-*La palabra en la creación actoral*. Traducción de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura, Madrid, Editorial Fundamentos, 1998.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (Ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2003.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español del siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005.

SANCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Editorial Paidós, 2000.

- *Comunicación, poder y cultura*, Madrid, Editorial Noss y Jara, 1998
- *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Editorial Paidós, 2000.
- *Crítica de la seducción mediática*, Madrid, Editorial Tecnos, 2002.
- “La violencia en el cine: de la representación de conflictos a la estetización fascinante”, en VV.AA., *Realidad y representación de la violencia*, Olga Barrios (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- *Relaciones entre el cine y la literatura: El teatro en el cine*. Tercer Seminario, Alicante, Universidad de Alicante.
- *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza Editorial, Madrid, 2016.

SINISTERRA, José Sanchis, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Prólogo de Juan Mayorga, Madrid, Instituto Nacional de las Artes escénicas, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin, *Mi vida en el arte*. Traducción de N. Caplan, Madrid, Ediciones Julia García Berdugo, 1997.

- *El trabajo del actor sobre sí mismo I*. Traducción de Salomón Merener, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1986.
- *El trabajo del actor sobre sí mismo II*. Traducción de Salomón Merener, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1994.
- *El trabajo del actor sobre su papel*. Traducción de Salomón Merener, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1998.
- *El arte escénico*. Traducción de Julieta Campos. Prólogo de Juan Carlos Corazza, Madrid, Editorial Siglo XXI, 2009.

STRASBERG, John, *Accidentalmente/A propósito*. Traducción de Alicia Sánchez, Madrid, Ediciones Julia García Berdugo, 1998.

## **OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ARENDT, Hannah, *Sobre la violencia*. Traducción de Guillermo Solana, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

- *Eichmann en Jerusalén*. Traducción de Carlos Ribalta. Barcelona, Lumen, 2009.
- *La vida del espíritu*. Traducción de Carmen Corral, Barcelona, Paidós, 2010.
- *Hombres en tiempos de oscuridad*. Traducción de Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro, Barcelona, Gedisa, 2008.
- *Entre amigas. Correspondencia entre Hannah Arendt y Mary McCarthy (1949-1975)*. Traducción de Ana María Becciu, Barcelona, Lumen, 2010.

ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Ediciones Destino, 1994.

- *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*, Barcelona, Editorial Acantilado, 2008.
- *Breviario de la aurora*, Barcelona, Editorial Acantilado, 2006.

ARISTÓTELES, *Poética*. Traducción del griego y estudio preliminar de Francisco de P. Samaranch, Madrid, Editorial Aguilar, 1982.

- *Política*. Traducción del griego y estudio preliminar de Francisco de P. Samaranch, Madrid, Editorial Aguilar, 1982.
- *Del alma*. Traducción del griego y estudio preliminar de Francisco de P. Samaranch, Madrid, Editorial Aguilar, 1982.
- *Ética nicomáquea. Ética eudemia*. Traducción del griego y estudio preliminar de Francisco de P. Samaranch, Madrid, Editorial Aguilar, 1982.

BAUDELAIRE, Charles, *El arte romántico*. Traducción de Carlos Wert, Madrid, Ediciones Felmar, 1977.

BAUDRILLARD, Jean, *La agonía del poder*. Traducción de Marisa Pérez Colina y Ana C. Conde, Madrid, Ediciones Pensamiento, 2010.

- *De la seducción*. Traducción de Elena Benarroch, Madrid, Editorial Cátedra, 2011.
- *El pacto de la lucidez o la inteligencia del mal*. Traducción de Irene Agoff, Buenos Aires Amorrortu editores, 2008.
- *El sistema de los objetos*. Traducción de Francisco González Aramburu, Madrid Siglo XXI, 2010.
- *Cultura y simulacro*. Traducción de Antoni Vicens y Pedro Rovira, Barcelona, Kairós, 2014.

BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo*. Traducción de Alicia Martorell, Madrid, Ediciones Cátedra, 2013.

BENJAMIN, Walter, *El origen del Trauerspiel alemán*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada Editores, 2012.

- *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica» en Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982.

BLANSHARD, Alastair J. L. y Kim SHAHABUNDIN, *Classics on screen. Ancient Greece and Rome on Film*, Bristol, Bristol Classical Press, 2011.

BLANCHOT, Maurice, *La amistad*. Traducción de J. A. Doval Liz, Madrid, Editorial Trotta, 2007.

BLOOM, Harold, *Shakespeare. La invención de lo humano*. Traducción de Tomás Segovia, Barcelona, Anagrama, 2005.

BRETON, André, *Antología (1913-1966)*. Traducción de Tomás Segovia, Madrid Siglo XXI, 2008.

CANTERA BURGOS, Francisco / IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel, *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.

COLLI, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*. Traducción de Carlos Manzano, Tusquets editores, Barcelona, 2009.

DANESE, Roberto M, “Le funzioni del silenzio nella Grecia antica”, *I loquaci silenzi filmici di Medea e Lavinia, Medea di Pier Paolo Pasolini e Titus di Julie Taymor*. Rivista di cultura classica e medioevale. Antropologia, poesia, storiografia, teatro. Fabrizio Serra Editore. Pisa-Roma. 2015.

- “Nostos. Il ritorno di Franco Piavoli”, *Il mito come intermediazione fra uomo e natura*, Rivista di cultura classica e medioevale, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015.

- “La Medea di Seneca di fronte allo specchio cinematografico”, *Así es la vida di Arturo Ripstein*, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2013.

- “Tre Medee sulla schermo”, *La nuova Musa degli eroi. Dal mythos alla fiction*, Alberto Camerotto, Clelia de Vecchi y Cristina Favaro (eds.), Treviso, Fondazione Cassamarca, 2008.



DE MARTINO, Francesco/ MORENILLA Carmen (Editores), *El logos femenino en el teatro*, Levante Editori-Bari, Universidad de Valencia, 2012.

DE MARTINO, Francesco (ed.) *Medea: teatro e comunicazione*, Levante Editori-Bari, Universidad de Valencia, 2006.

-*Medea istantanea. Miniature, incisioni, illustrazioni*, Bari, Levante Editori, Kleos I8, 2008.

DE MARTINO, Delio, «*Miradas de mujeres en el cine trágico*», *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. La mirada de las mujeres*, Francesco de Martino y Carmen Morenilla (eds.), Bari, Levante Editori, 2011.

DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989.

DUFLOT, Jean, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Editorial Anagrama, 1971.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*. Traducción de Luis Gil, Barcelona, Editorial Labor, 1985.

- *Mito y realidad*. Traducción de Luis Gil, Editorial Labor, Barcelona, 1991.

- *Tratado de la historia de las religiones*. Traducción de A. Medinaveitia, Círculo de lectores, Barcelona, 1990.

- *Dioses, diosas y mitos de la creación*. Vol. 1. De los primitivos al Zen, Diana Rocco y Eduardo José Mínguez (trads.), Azul Editorial, Barcelona, 2008.

FINK, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

FRAZER, James George, *La rama dorada. Magia y religión*. Traducción de Óscar Figueroa Castro, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.

GALLARDO MEDIAVILLA, Carmen, «Los nombres de la bruja: saga, venefica, malefica, noverca, maga...», *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la historia*, María Jesús Zamora Clavo y Alberto Ortiz (eds.), Madrid, Abada editores, 2012.

GARCÍA MARTÍN, Ana María, *Coronica Troiana em Limguoajem*, Edición y Estudio por Ana María García Martín, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 1998.

GARCÍA RAYEGO, Rosa/PIÑERO GIL, Eulalia (Editoras), *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX*, Madrid, Editorial Complutense, 2002.

GiBBSON, Edward, *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano, I*. Traducción de José Mor Fuentes, Madrid, Editorial Turner, 2006.

GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*. Traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Editorial Anagrama, 1983.

- *Los orígenes de la cultura*. Traducción de José Luis San Miguel de Pablos, Madrid, Editorial Trotta, 2006.

- *El sacrificio*. Traducción de Clara Bonet Ponce, Madrid, Editorial Encuentro, 2012.

- *Veo a Satán caer como el relámpago*. Traducción de Francisco Díez del Corral, Barcelona, Editorial Anagrama, 2012.

- *La ruta antigua de los hombres perversos*. Traducción de Francisco Díez del Corral, Barcelona, Editorial Anagrama, 2012.

- *Clausewitz en los extremos. Política, guerra y apocalipsis*. Traducción de Luciano Padilla López, Madrid, Katz Editores, 2010.

- *La anorexia y el deseo mimético*. Traducción de Elisenda Julibert, Barcelona, Marbot Ediciones, 2009.

- *¿Verdad o fe débil? Diálogo sobre cristianismo y relativismo*. Traducción de Rosa Rius Gatell, Barcelona, Paidós Contextos, 2011.

- *Shakespeare: los fuegos de la envidia*. Traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.

GONZALEZ GARCÍA, Fernando, *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen, *Diccionario de Teatro Latino. Léxico, dramaturgia y escenografía*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004.

- "La mirada de Medea en la pantalla", en VV.AA., *Brujas de cine*, María Jesús Zamora Calvo (ed.), Madrid, Abada Editores, 2016.

HOBBSAWN, Eric, *Historia del siglo XX*. Traducción de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells. Grijalbo Mondadori, Barcelona, Crítica, 1998.

JUNG, Carl Gustav, *Respuesta a Job*. Traducción de Rafael Fernández de Maruri, Madrid, Editorial Trotta, 2014.

- *Sobre el amor*. Traducción de Luciano Elizaincín, Madrid, Editorial Trotta, 2015.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di, *Shakespeare*. Traducción de Romana Baena Bradaschia, Barcelona, Editorial Nortésur, 2009.

LÓPEZ FONSECA, Antonio, *Nuria Espert-Medea: La reencarnación de un mito imperecedero*, Madrid-Barcelona, Escenas Paralelas.

MCDONALD, Marianne, "*Pasolini's Medea: The Lesson of the Grain*", *Euripides in cinema: The Heart made visible*, Filadelfia, 1983.

MALRAUX, André, *Les voix du silence*, La Monnaie de l'absolu - VII), en *Écrits sur l'art*, (Œuvres complètes, IV), Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004.

MALRAUX, André, *Les voix du silence*, en *Écrits sur l'art*, (Œuvres complètes, IV), Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004. (Traducción al castellano. *Las voces del silencio*, Buenos Aires, Editorial EMECÉ, 1956).

- *Antimemorias*, Enrique Pezzoni (trad.), Buenos Aires, Editorial Sur, 1976.

- *La condición humana*. Traducción de César A. Comet, Barcelona, Pocket Edhasa, 1999.

MAQUIAVELO, Nicolás, *El Príncipe*, edición bilingüe a cargo de Giorgio Inglese y Helena Puigdoménech, Madrid, Tecnos, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la Tragedia*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

- *Verdad y mentira en sentido extramoral*. Traducción de Edmundo Fernández González y Enrique López Castellón, Madrid, Grupo Editorial Marte, 1988.

- *Aurora*. Estudio preliminar Enrique López Castellón, Madrid, Ediciones Busma, 1984.

- *Genealogía de la moral*. Estudio preliminar Enrique López Castellón, Madrid, Editorial Edimaf, 1998.

PASCAL, Blaise, *Obras*. Traducción de Carlos R. De Dampierre, Madrid, Ediciones Alfagara, 1983.

QUIGNARD, Pascal, *El sexo y el espanto*. Traducción de Ana Becciú, Barcelona, Editorial minúscula, 2006.

RICOEUR, Paul, *En torno al psicoanálisis: Escritos y conferencias 1*. Traducción de Agustín Neira, Madrid, Editorial Trotta, 2013.

RODRIGUEZ J, Hilario, *Lars von Trier. El cine sin dogmas*, Madrid, Ediciones JC. Monteleón, 2003.

ROTH, Joseph, *El Anticristo*. Traducción de José Luis Gil Aristu, Madrid, Capitán Swing Libros, 2013.

SCHULZE, Hagen, *Breve historia de Alemania*. Traducción de Ela María Fernández-Palacios, Madrid, Alianza Editorial, 2011.

SPINOZA, Baruch, *Ética*. Traducción, introducción y notas de Vidal Peña García. Notas y epílogo de Gabriel Albiac, Madrid, Editorial Tecnos, 2007.

TESSON, Charles, *Teatro y Cine*. Traducción de María José Furió, Barcelona, Paidós, 2012.

TOVAR PAZ, Francisco Javier, *Medea de Séneca en Así es la vida (2000), filme de Arturo Ripstein*. Revista de Estudios Latinos. RELat 2. pp.169-195, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.

TUBAU, Daniel, *Las paradojas del guionista. Reglas y excepciones en la práctica del guión*, Barcelona, Editorial Alba, 2007.

VV.AA., *Medeas; versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, I y II, Pociña, A & López, A (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2002.

WEIL, Simone, *La fuente griega*. Traducción de José Luis Escartín y María Teresa Escartín, Madrid, Editorial Trotta, 2005.

- *La gravedad y la gracia*. Traducción, introducción y notas de Carlos Ortega, Madrid, Editorial Trotta, 2007.
- *El conocimiento sobrenatural*. Traducción de María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Editorial Trotta, 2003.
- *Intuiciones precristianas*. Traducción de Carlos Ortega, Madrid, Editorial Trotta, 2004.
- *Escritos Históricos y políticos*. Traducción de Agustín López y María Tabuyo, Madrid, Editorial Trotta, 2007.
- *Poemas. Venecia salvada*. Traducción, presentación y notas de Adela Muñoz Fernández, Madrid, Editorial Trotta, 2007.
- *Escritos de Londres y últimas cartas*. Traducción de Maite Larrauri, Madrid, Editorial Trotta., 2000.
- *A la espera de Dios*. Traducción de Agustín López y María Tabuyo, Madrid, Editorial Trotta, 2009.
- *Pensamientos desordenados*. Traducción de Agustín López y María Tabuyo, Madrid, Editorial Trotta, 2006.
- *Cuadernos*. Traducción, comentarios y notas de Carlos Ortega, Madrid, Editorial Trotta, 2001.

## **PELÍCULAS**

- *Medea*, Dir. Pier Paolo Pasolini. Producción: Franco Rossellini y Marina Cicogna. Productora: San Marco, Les Films Number One, Janus Film un Fernsehen. 1969
- *Medea*, Dir. Lars Von Trier. Televisión danesa. 1988
- *Medea*, Dir. Mark Cullingham. Joh F. Kennedy Center for the Performing Art, Q Productions Corporation, WQED See moore. 1983
- *Medea*, Dir. Sarah Ferrati. Televisión italiana. 1957
- *Recycling Medea*, Dir. Asteris Kutulas. Asti Music, November Film. 2013
- *Así es la vida...* Dir. Arturo Ripstein. Filmania, Wanda Visión S.A., y Gardenia producciones. 2000
- *Medea 2*, Dir. Javier Aguirre. Productor: Javier Aguirre. 2006

- *Medea*, Judith Anderson. Producción de John Gielgud. 1959
- *Mama Medea*, Dir. D. N. Vaughn. 1996
- *Medea*, Dir. K. Teme. Producción Palangio Pictures. 1920
- *Medee Miracle*, Dir. Tonino de Bernardi. Productores: Stephanie Andriot, Ronald Chammah, Tonino De Bernardi y Richard Kravetz. 2011
- *Fluch der Medea*, Dir. Branwen Okpako. Producciones Nu Breed y Branwen Okpako 2013/2014
- *Medea*, Dir. Daniel Strange. 2008
- *Medea*, Dir. Alessandra Pescetta. La Casa de los Santos. 2007
- *Medea*, Dir. Troy Minassian. 2007
- *Medea, The movie: Performance*. W.E. Singleton Center for the Performing Arts. 2007
- *Medea Noir*, Dir. Jacob Tomala. 2009
- *Medea la passione*, Dir. Michelangelo Maria Zanghi. 2008
- *Medea culpa*, Drts: Charles Siebert. Christian Williams 1998
- *Guerreros míticos: Guardianes de la leyenda*, Dir. Mireille Chalvon. Televisión canadiense para la CBS. 1998
- *Jasón y Medea en la Cólquide*, Mireille Chalvon. 1998
- *Jasón y los argonautas*, Dir. Nick Willing. RTL Televisión. 2000
- Serie neogriega de mitología en Education Culture E-learning. Dir. Jim Craig. 2013

## **ARCHIVOS**

Archivo histórico de NO-DO. Filmoteca Española, Madrid

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid

«javieraguirre-anticine.com

Descotes y G. Proust “<http://www.penseesdepascal.fr/Loi/Loi.php> Pascal

## **PUBLICACIONES PERIÓDICAS**

*¡Hola!* Barcelona

*Blanco y negro.* Madrid

*Espacio, tiempo y forma.* Madrid

*El Nacional.* Méjico

*Nickel Odeon*

*Cinevideo20*

## **ARTÍCULOS**

-Javier Aguirre, Nickel Odeon: Revista trimestral de cine, 1988, nº 11, p. 7.

-Susana Blázquez, *El género documental* (2), Cinevideo20, nº 20, Sep-Oct, 1985, p. 49.

-Álvaro Matud Juristo, *El primer documental vanguardista de NO-DO*, p. 22.

-Vicente J. Benet, *Agresión, experimentación, revolución: notas sobre el anticine de Javier Aguirre*, Archivos de la Filмотeca 69.

#### 4.5. APÉNDICE I

### *Médée Miracle* de Tonino De Bernardi





## 1. MEDEE MIRACLE

*Médée Miracle* del director Tonino De Bernardi es una película rodada en 2011 como coproducción entre Italia y Francia. En su reinterpretación del famoso mito griego *Médée Miracle*, Tonino vincula el infanticidio llevado a cabo en la tragedia *Medea* de Eurípides con la imposible integración de la heroína de la Cólquide en Corinto, una sociedad hostil que juzga a Medea por su condición de extranjera. Nada hay más difícil que la traslación de un mito clásico a la época contemporánea como tamiz que dé sentido a la representación de una situación social actual, y éste precisamente el fin que persigue Tonino de Bernardi en su particular revisión del mito clásico y su traslación a una puesta en escena actual. Si el mito es la verdad del drama humano, se plantea el director, ¿éste no es también la verdad del mito? La actualización del mito de Eurípides que nos propone el director pasa por la reivindicación social y política de una sociedad occidental más justa que de cabida a los inmigrantes.

## 2. SOBRE EL DIRECTOR

Tonino De Bernardi nació en 1937 cerca de Turín. Diplomado en Historia de la Música, es miembro de la Cooperativa de Cine Independiente. En 1987 rueda *Electra* como adaptación libre de la tragedia de Sófocles. La película será premiada en el Festival de Cine de Turín y desde entonces sus obras se presentan en el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, en Londres, Berlín y Rotterdam. En 1989 *Viaggio Sodoma*, que recibe el primer premio en la Wide Video Festival Mundial de la Haya. En 1999, su película *Appassionata*, un melodrama musical sobre Nápoles, es seleccionada para participar en el Festival de Cine de Venecia, y el mismo año recibió el Premio Georges Sadoul en Francia. Entre los títulos más destacados de su filmografía se encuentran: *Rosatigre*, 2000; *Farelavita*, 2001; *Serva Padrona*, 2003; *Marlene de Sousa*, 2004; *Presentes Passato*, 2005; *Accoltellati*, 2006; *Pane, Piazza delle Carmelie*, 2008; *Episodio veinte Puccini. Un vendremo di hermosa*, 2008; *La mariposa attesa*, 2012.

La película *Médée Miracle*: ficha técnica

La película se estrenó en septiembre de 2011 en el Festival de cine de Venecia. Y en Francia el 30 de marzo de 2011.

2011. MEDEA MIRACLE.

FICHA TÉCNICA: Francia. *Dirección:* Tonino De Bernardi. *Fotografía:* Tommaso Borgstrom. *Montaje:* Pietro Lassandro. *Sonido:* Samuel Mittelman. *Producción:* Stephanie Andriot, Ronald Chammah, Tonino De Bernardi y Richard Kravetz.

FICHA ARTÍSTICA: Isabelle Huppert (Medea), Tommaso Ragno (Jasón), Giulietta Debernrdi (Martha) , Lou Castel (Creonte), Isabel Ruth (Mujer SDF), Marco Sgrosso (Apsirto), Julia Camps y Teresa Momo (hijas de Medea). La película con la participación de María de Medeiros.

### 3. LA PROPUESTA CINEMATOGRAFICA *MEDEE MIRACLE*

Se trata de una versión libre a partir de la *Medea* de Eurípides adaptada al mundo contemporáneo a través de la historia de Irene, una mujer inmigrante que vino de Europa Central para trabajar como cantante en un cabaret en los suburbios de París en el que cada noche canta *Crazy Love* de Marianne Faithfull. Irene está casada con un ciudadano francés, Jasón, el dueño del bar en el que trabaja como cantante. Su marido conoce a otra mujer, parisina, y la abandona, negándose a que Irene pueda ver a sus hijos. A la pérdida de la custodia de sus hijos, se suman sus problemas financieros que la obligan a abandonar París. La historia de Medea es ilustrativa de un viaje que podría ser el de muchas mujeres en la actualidad aunque en este caso se llega al extremo tabú de la locura humana, el infanticidio, pero también simboliza la lucha de una extranjera contra una sociedad que busca someterla. En esta nueva versión, Medea no mata a sus hijos, es sólo una fantasía violenta: Irene se las arregla para transformar su deseo de venganza en dedicación a los demás.

## *Fluch der Medea* de Branwen Okpako



### 1. LA DIRECTORA BRANWEN OKPAKO

Branwen Okpako nació el 25 de febrero de 1969 en Lagos, Nigeria. Con 16 años viajó a Inglaterra donde estudió Política en la Universidad de Bristol. Se trasladó a Berlín para estudiar dirección en la Academia de Cine y Televisión Alemana, y en el año 2000 para su tesis doctoral presentó el documental *Dreckfresser* que fue galardonado con el premio First Steps Award, el Premio de Cine Documental de Baviera *El león* y el Premio Joven Investigador de la Semana de Cine de Duisburg. A continuación Branwen Okpako rodó la película *Valley of the Clueless*, que se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Toronto. En otoño de 2012, filmó su documental *La educación de Auma Obama*. Un retrato de la hermana de Kenia del presidente estadounidense, Barack Obama. Obtuvo el Premio al Mejor Documental de la diáspora. La película experimental *La maldición de Medea* se presentó en la Berlinale 2014 en la sección Foro Ampliado.

## La película *Fluch der Medea*: ficha técnica

*Fluch der Medea* es una película documental rodada entre 2013 y 2014, con una duración es de 43 minutos. Formato HD, 16:9. Imagen y Sonido: Farbe, Dolby y producida por Producciones Nu Breed y Branwen Okpako. La película no está en el circuito comercial de venta por lo que no ha podido ser analizada, sin embargo, el interesante punto de vista adoptado por la directora en la elaboración de esta cinta, en la cual se establece la correspondencia entre la tragedia de Medea y su dificultad para integrarse en Corinto, con la situación sufrida por una inmigrante que ha de adaptarse a la superioridad de la cultura alemana, hace necesario que nos refiramos a ella dentro de este estudio. En la entrevista que la directora concedió a *Frauenkreise den Blick öffnen* expresa la motivación e interés que la llevaron a desarrollar este proyecto.

«El 27 enero 2010 visité Christa Wolf en Pankow. Le hablé de una película que yo quería hacer. «La maldición de Medea» basada en su novela «Medea Voces». Esta novela fue esencial para mí, ya que trata de forma particularmente poderosa y emocional asuntos realmente importantes. Las experiencias de Medea son similares a la historia de una mujer inmigrante en Alemania, su cultura es vista de manera escéptica y con desinterés; en cambio ella debe adaptarse e integrarse en la cultura del país que la acoge. Del mismo modo que Medea de la Cólquide hubo de adaptarse a la superioridad de la cultura de Corinto. Quería llevar este texto a la pantalla y debo dar las gracias a Christa Wolf, por haberlo hecho posible. Sus aportaciones fueron clarificadoras para mí al establecer un paralelismo entre la dificultad de asimilar una cultura antigua como la Cólquide por Corinto, con la relación entre la antigua sociedad de Alemania del Este con la República Federal Alemana poco después de la caída del muro de Berlín»

Entrevista a Branwen Okpako publicada por *Frauenkreise den Blick öffnen*

#### 4.6. APÉNDICE ICONOGRÁFICO



Fig. 1 - Historia de Medea. Vaso de Canosa (s. IV a.C.) Este “Vaso de Canosa” recoge la historia iconográfica de Medea, en la que se representa desde el mito de Jasón y los Argonautas –en el cual Medea es la joven hija del rey de la Creonte enamorada de Jasón– hasta la última fase del mito con Medea en Corinto donde su figura iconoclasta muestra a una mujer abandonada y madre asesina.

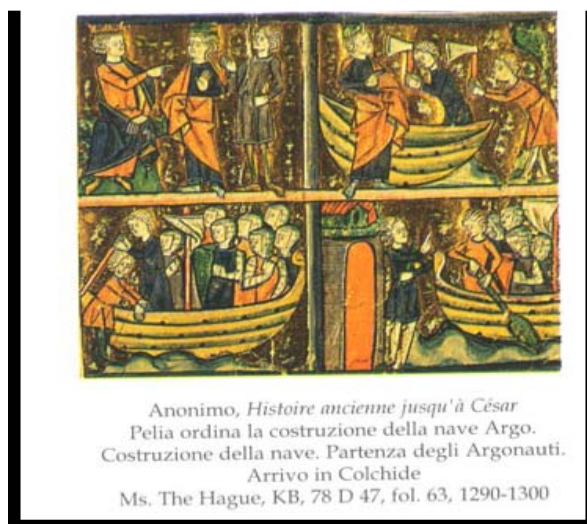


Fig. 2 - Medea, la aventurera (Ms. The Hague, 1290-1300) Vemos en este icono representada a una Medea extranjera que se aventura en tierras extrañas para vivir grandes aventuras a bordo de la nave Argo junto a Jasón y los Argonautas.

10.



Ps.-Oppiano, *Cynegetica*, Medea uccide i figli (dettaglio)  
 Ms. Cod. Gr. Z 479 (=881), fol. 47, inizio XI secolo, Venezia, Biblioteca Marciana  
 Vd. Tratado de Caza. Oppiano, *Cynegetica*. Biblioteca marciana de Venecia Cod. Gr. Z 479 (=881),  
 Patrimonios Ediciones, Valencia 2002, pp. 136-7  
 F. De Martino, "Medea in Via Arpi", *Kleos* 10 (2005), p. 339  
 e "Un fumetto bizantino", *Kleos* 11 (2006), p. 203

Ms. Ps.-Oppiano, siglo XI

Fig. 3- En este icono bizantino Medea arroja al suelo los cuerpos de sus hijos inertes.



Fig. 4- Medea huye de Corinto (Ms. Royal, ca. 1340) Queda aquí reflejada su huida de Corinto cuando, tras haber dado muerte a sus hijos, emprende vuelo subida a un carro tirado por dos dragones alados. Se representa aquí a una Medea enamorada de Jasón a la que sus características de bruja permiten mostrarla desnuda bajo una colcha azul, color de la magia negra en el Medievo, mientras que Jasón se muestra con un calzoncillo.





Fig. 5- Primer desnudo de Medea. 1445. Los poderes de Medea como hechicera aparecen profusamente reflejados en la iconografía del siglo XV.



Konrad von Würzburg, *Trojanerkrieg*  
Ms. ZAMs 37, fol. 135: Medea prepara il filtro magico  
fol.144: Medea con la camicia avvelenata, II-III quarto del XV secolo  
miniature Diebold Lauber



Boccaccio, *De claris mulieribus*. Medea pratica la magia  
Ms. Français 599, fol. 16v, Cognac, XV-XVI secolo  
Vd. F. De Martino, *Medea in Via Arpi*, «Kleos» 10 (2005), p. 376



Fig. 6- Boccacio, Medea practica la magia.



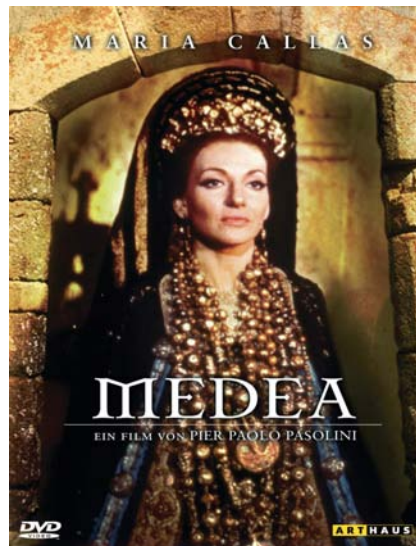
Fig. 7- Siguiendo la tradición de Séneca, estos iconos del s. XIV nos muestran el asesinato de los hijos a manos de Medea portando una espada y en el exterior del palacio.



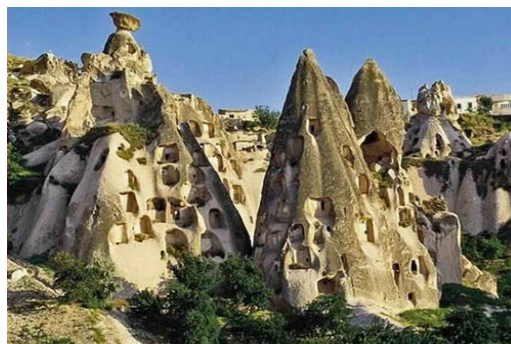
## 4.7. APÉNDICE FÍLMICO

### LARGOMETRAJES

*Medea* de Pier Paolo Pasolini



María Callas en el papel de *Medea*



Capadocia, Turquía, como la Cólquide



El centauro Quirón aleccionando a Jasón



Jasón y los argonautas en la Cólquide



Celebración de un sacrificio ritual en la Cólquide



Muchacho sacrificado y ofrendado a los dioses



Pasolini durante el rodaje de *Medea*



Medea participa del ritual como sacerdotisa



Familia real de la Cólquide



Jasón y Medea en su huida de la Cólquide



Medea conectada al centro del mundo





El amor de los esposos Jasón y Medea



Duplicidad humana y animal en la figura del centauro



Medea baña a su hijo pequeño preparándolo para su sacrificio



Medea antes de su huida por los aires

*Medea* de Lars von Trier



Kirsten Olesen en el papel de Medea



Medea recupera su origen primigenio a través de la naturaleza



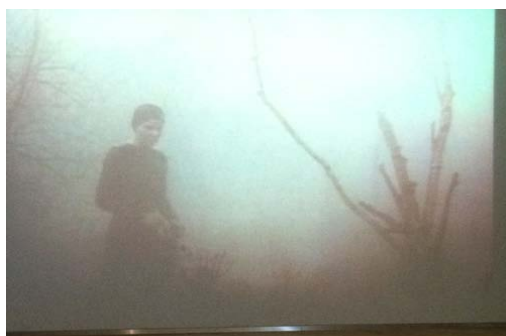
Cartel de la película



Jasón y Glauce en su noche de bodas



Medea y Creonte en los pantanos de Jutlandia



Medea recogiendo frutos con lo que preparará el veneno



Bellísima imagen de Medea en conexión con la naturaleza



Jasón y Medea separados de manera simbólica por un telar: primer agón entre la pareja



Medea con sus hijos



Medea entrega a Jasón la corona envenenada para Glaucé: segundo agón entre la pareja



Medea camina por la inmensidad vacía



Muerte del caballo de Jasón





Medea atando a un árbol la cuerda con la que ahorcará a sus hijos



El hijo mayor pone él mismo la cuerda en su cuello



Jasón contempla el cadáver de sus hijos colgando de ambas ramas del árbol



Medea en la barca de Egeo huye de Corinto





Jasón abandonado al dolor

*Medea* de Mark Cullingham



Zoe Caldwell como Medea

**Euripides**  
**Medea**

This is the stunning Kennedy Center production of Euripides' great classic about a woman driven by emotion beyond the brink of rationality. With Zoe Caldwell as Medea and Judith Anderson as the nurse, The English text is by Robinson Jeffers. (Knoxpress, 1982)

**We also offer:**

<p><b>Aeschylus:</b> Agamemnon Orestes Eumenides</p> <p><b>Sophocles:</b> Oedipus the King Oedipus at Colonus Antigone</p> <p><b>Euripides:</b> The Trojan Women Hecuba</p>	<p>Staging Classical Tragedy Staging Classical Comedy The Role of Theatre in Ancient Greece The Changing Audience for Theatre Myth, History, and Drama The Rise of Greek Tragedy Classical Comedy Theatrical Devices in Classical Theatre</p>
---	---

For more information about these and other programs, please call 800/257-8328 or 800/452-1106.

NOTICE: This program is copyrighted by EIC and applicable international law. No portion of this program may be copied, distributed, sold, or broadcast on the radio or television without the prior written permission of EIC. EIC reserves the right to remove or alter the content of this program at any time without notice.

COPYRIGHT © 1992 EIC. ALL RIGHTS RESERVED. EIC is a service of EIC, Inc.

**Euripides: Medea**

**Euripides**  
**Medea**  
Zoe Caldwell and Judith Anderson

FOR THE EIC MARKET

Zoe Caldwell y Judith Anderson en el papel de la Nodriza



Medea con sus hijos

*Medea* de Sarah Ferrati



Sarah Ferrati interpretando a Medea



Medea y Egeo



Jasón y sus hijos

*Medea* de Asteris Kutulas



La bailarina Maria Kousouni en *Medea*



Cartel de la película



El director Asteris Kutulas entre los manifestantes

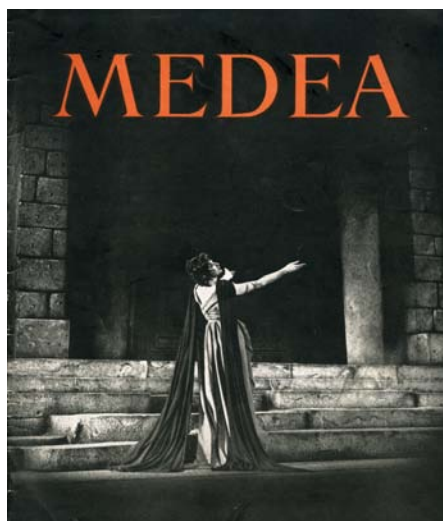


Ballet que da voz a las mujeres del coro



Imagen de una joven como representación de la inocencia culpable alemana

*Medea* de Judith Anderson



Cartel de la película



Judith Anderson en el papel de Medea



Judith Anderson y John Gielgud como Medea y Jasón



*Medea* de K. Teme



*Médée Miracle* de Tonino de Bernardi



Cartel de la película

*Fluch der Medea* de Branwen Okpako



*Así es la vida...* de Arturo Ripstein



Cartel de la película



Secuencia circular del fotograma de una ambulancia



La actriz Aracelia Ramírez en el papel de Julia-Medea



Julia-Medea comiéndose una foto de Nicolás-Jasón



Trio de mariachis cantan al desamor de Julia-Medea





La Marrana—Creonte



Julia—Medea y Nicolás—Jasón



Nicolás—Jasón baila con Raquel—Glauce



El director Arturo Ripstein frente al espejo



Julia-Medea momentos antes de asesinar a su hija



Taxi en el que Julia-Medea huye después del matricidio

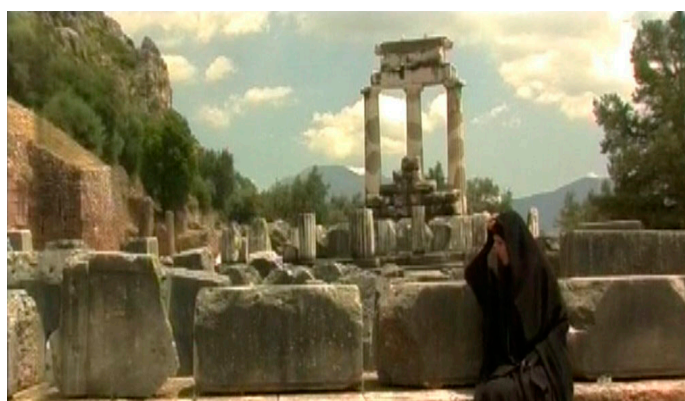
*Medea 2* de Javier Aguirre



Cartel de la película



Esperanza Roy en el papel de Medea



Imágenes de Medea en Corinto tras el abandono de Jasón



Medea y Creonte



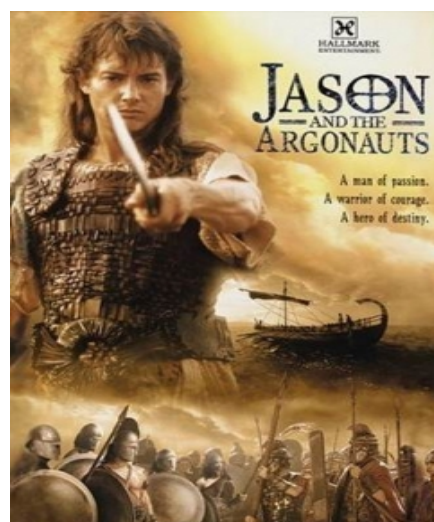
Fernando Fernán-Gómez como El Mensajero



Medea tras haber matado a sus hijos

## SERIES DE AVENTURAS

### *Jasón y los argonautas*



Cartel de la película con Jason London como Jasón





Zeus y Hera



La actriz Natasha Henstridge en el papel de la reina Hipsípila



Las Harpías devoran la comida de Fineo



Jolene Blalock como Medea y Pelias interpretado por Dennis Hopper

*Medea culpa*



Cris Conrad en el papel del Joven Jasón



Jacinda Barrett como Medea

SERIES DE DIBUJOS ANIMADOS

*Jasón y Medea en la Cólquide*



Medea caracterizada como bruja Serie de dibujos animados en griego

Guerreros míticos: Jasón y los Argonautas – *Guardianes de la leyenda*



Centauro Quirón



Jasón ayuda a la diosa Hera a cruzar un caudaloso río



Jasón y los argonautas a bordo de la nave

## CORTOS CINEMATográfICOS

*Medea* de Daniel Strange

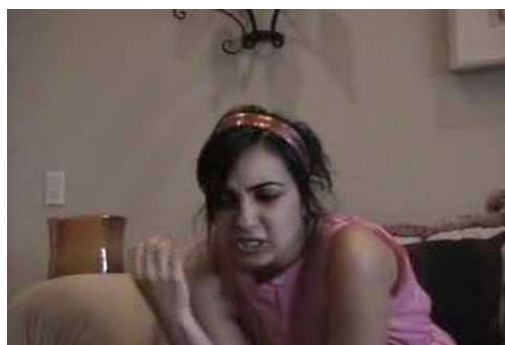


Fotograma del corto cinematográfico

*Medea* The movie: Preformance



*Medea* de Troy Minassian





*Medea Noir* de Jacob Tomala



*Medea* de Alessandra Pescetta



*Medea la passione* de Michelangelo Maria Zanghi

